المركز القومى للترجمة



المشروع القومى للترجمة

من التراث
إلى ما بعد الحداثة

تأليف وترجمة: فدوى مالطى دوجلاس
تقديم: جابر عصفور

الطبعة الثانية

2/ 515



قد يختلف القارئ المتخصص مع فدوى مالطى دوجلاس فى تفسيرها لهذا العمل الأدبى أو تلك الظاهرة الأدبية، ولكنه لن يختلف معها فى جدوى قراءة النصوص الأدبية العربية من منظور النقد المعاصر فى تعدد مناهجه وثراء تقنياته، ولن يختلف هذا القارئ حول الكثير من الأضواء التأويلية الكاشفة التى سلطتها فدوى على نصوص التراث النثرى القديم، فأنطقت ما كان مسكوتًا عنه نقديًا من قبل، وأدخلت فى دائرة الأدب بمعناه الخلّاق ما لم يكن منتسبًا إليه، ونقضت أسوار الهامشية التى كانت مفروضة على بعض النصوص النثرية فى علاقات التراتب الأدبى.

وأتصور أن القارئ العام سوف يستمتع بهذا الكتاب، مشاركًا القارئ المتخصص متعة التحليلات الثاقبة، والتأويلات الكاشفة، ووحدة المنظور النقدى المتجدد الذى لا يعرف التمييز بين التراثى والمعاصر، والتقليد وما بعد الحداثة، فى معنى القيمة الأدبية التى تجاوز كل التصنيفات المذهبية الضيقة.

من التراث إلى ما بعد الحداثة

المركز القومى للترجمة

إشراف: جابر عصفور

- العدد: ٥١٥ / ٢
- من التراث إلى ما بعد الحداثة
- فدوى مالطى دوجلاس
- جابر عصفور
- الطبعة الثانية ٢٠٠٩

هذه ترجمة كتاب:

From Tradition To Post – Modernity

by: Fadwa Malti Douglas

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ – ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524-2735426 Fax: 27354554

من التراث إلى ما بعد الحداثة

تأليـــف وترجمة: فدوى مالطى دوجلاس

تـــقـــديـــم: جابـــر عصفـــور



٢٠٠٩

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

دوجلاس؛ فدوى مالطى
من التراث إلى ما بعد الحداثة/ تأليف وترجمة: فدوى مالطى
دوجلاس؛ تقديم: جابر عصفور
ط٢_ القاهرة، المركز القومى للترجمة، ٢٠٠٩
٣٧٤ ص ، ٢٤سم
١_ الأدب العربى _ تاريخ ونقد
أ- دوجلاس، فدوى مالطى (مترجم)
ب- عصفور، جابر (مقدم)
ج- العنوان ٨١٠،٩

رقم الإيداع: ٩٥٤١ / ٢٠٠٩
الترقيم الدولى: 4- 201- 479- 977- 978
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

تصدير

تنتمى كتابات فدوى مالطى دوجلاس إلى الاتجاهات الحداثية فى دراسة الأدب العربى داخل الأوساط الأكاديمية الأمريكية. وقد تولدت هذه الاتجاهات نتيجة عوامل عديدة، بعضها داخلى يرجع إلى متغيرات الثقافة الأمريكية بوجه عام، ومتغيرات الأوضاع الفكرية للجامعات الأمريكية بوجه خاص. أما العوامل الخارجية فترجع إلى التحولات السياسية الاقتصادية - ومن ثم الثقافية - لأقطار العالم العربى الحديث فى علاقاتها بالولايات المتحدة، وعلاقة الأمم المتحدة بهذه الأقطار من منظور مصالحها الخاصة. ولا تنفصل الأوضاع الداخلية عن الخارجية إلا على سبيل التوضيح الذى ينفى تبادل الأثر والتأثير بين العوامل كلها، وتداخل الداخلى والخارجى فى غير حالة.

وأول ما يواجهنا من العوامل الداخلية راديكالية الستينيات التى زعزعت الاتجاهات المحافظة، وفتحت المزيد من الآفاق الواعدة بالتحرر الثقافى، الأمر الذى أدّى - فى الدوائر الأكاديمية - إلى دعم مناخ التمرد على المناهج المتوارثة فى دراسة الأدب بوجه عام، والإقبال على المناهج الجديدة القادمة من فرنسا على وجه الخصوص وعلى رأسها البنيوية التى سرعان ما تبعتها التفكيكية وغيرها من المناهج والنظريات التى أحدثت تغيرا جذريا فى دراسة الأدب: نقدا وتاريخا ومقارنة. وقد واكب ذلك التمرد على ما آل إليه الاتجاه التاريخى الفيلولوچى من جمود فى دراسة الأدب العربى بوجه خاص، والتحول عن دراسة الأدب العربى القديم بوصفه تجليات لغوية يتجسّد بها «الشرق» النائى، الأبعد زمانا والأدنى مكانة فى علاقات التبعية، تلك العلاقات التى انبنت بها «نزعة الاستشراق» على نحو ما وصفها إدوارد سعيد فى كتابه الشهير. ويوازى ذلك تحطيم الحواجز التقليدية التى ظلّت مقامة بين دراسة الأدب العربى، استشراقا، ودراسة الآداب العالمية بمناهج النقد الأدبى الحديث أو المعاصر. أعنى الحواجز التى ظلت مدعومة بنظرة دونية إلى الأدب العربى بالقياس إلى الآداب المعترف بعالميتها، والتى ظل درسها بمناهج النقد الغربى الحديث أو المعاصر وجها للاعتراف بتفوقها ومركزيتها، وذلك مقابل الأدب العربى القديم الذى ظل - فى الأغلب - سجين النظرة إليه بوصفه وثيقة تاريخية لغوية دينية لفهم حضارة

مضى زمنها، ولم يعد لأصحابها حضور فى خارطة الإبداع العالمى الذى انحصر فى المركز الأوروبى الأمريكى.

وقد تهاوت هذه النظرة، أو على الأقل أصابها التشقق، بعد أن تغايرت أوضاع الأقطار العربية، ووصلت حركتها التحريرية إلى ذروتها فى الستينيات، ونجحت فى القضاء على الاستعمار القديم، واستهلت معركتها مع الاستعمار الجديد. وفى الوقت نفسه تزايدت الأهمية الاقتصادية للأقطار المنتجة للنفط من بين هذه الأقطار، وتصاعدت أشكال الحضور العربى بعد حرب السويس، الأمر الذى فرض ضرورة الاهتمام بدراسة أوضاع الأقطار العربية الجديدة، وتحليل الاستراتيجيات السياسية والاقتصادية والثقافية الملازمة لصعود مشروعها القومى، والمناقضة له على السواء. وكانت النتيجة - فى مجالات البحث الأكاديمى - التحول من دراسة الحضارة العربية القديمة بوصفها موضوعا للاستشراق، فى علاقته بزمن يسعى إلى تثبيته وأدلجة صورته، إلى دراسة الأوضاع العربية الحديثة فى مجالاتها المختلفة، وذلك من حيث هى متغيرات تستلزم الفهم والسيطرة فى الوقت نفسه. هكذا، حلت دراسات العرب المحدثين محل دراسات العرب البائدة، أو على الأقل وازتها، لكن بما أكد أهميتها المتزايدة فى مجالات ميادين البحث الأكاديمى، خصوصا تلك الميادين التى كانت دراسة الأدب العربى الحديثة فيها موازية لدراسات الأقطار العربية الحديثة، سياسيا واجتماعيا واقتصاديا وثقافيا... إلخ.

ولم يكن ذلك بعيدا عن المتغيرات التى ناوشت نزعة المركزية الأوروبية الأمريكية فى تجلياتها المختلفة، ومنها مجال النقد الأدبى. أعنى المتغيرات التى اقترنت بمحاولات تقويض هذه النزعة، خصوصا بعد أن أخذ الوعى التابع للأمم المتحررة من الاستعمار يعى تبعيته، ويسعى إلى نقد أسطورة التفوق الملازمة لنموذج هذه النزعة، وذلك فى موازاة التيارات الراديكالية داخل أقطار المركز، وما سعت إليه هذه التيارات من تحقيق هدف مماثل، هدف أولى علاماته نقض أحادية المركز من منظور معرفى جديد لا يعرف سوى الذات المزاحة عن المركز، والذوات المتكافئة من الحضور، و«الأنا» التى لا تختلف عن «الآخر» فى علاقات الحوار لا الهيمنة.

وكما تولت نظريات التفكيك نقض معنى المركز الثابت، فى موازاة التمرد على مركزية اللوجوس أو العلة الأولى، تولت نظريات الخطاب تأسيس الممارسات اللغوية التى تنزع الأقنعة الأيديولوچية البراقة عن خطابات الهيمنة، وتقوم بتفكيك خطاب «الاستشراق» نفسه من حيث هو ممارسة خطابية لعلاقات القوة وأدوات إنتاجها وأساليب توزيعها وإشاعتها وتثبيتها فى الوقت نفسه. وكان إنجاز الفيلسوف الفرنسى ميشيل فوكو (١٩٢٦ - ١٩٨٤) الأساس الذى بنى عليه إدوارد سعيد، سنة ١٩٧٨، نقضه الجذرى لآليات الهيمنة التى ينطوى عليها خطاب «الاستشراق».

وكان جهد إدوارد سعيد فى هذا الجانب بمثابة تأسيس لما أصبح يعرف باسم «خطاب ما بعد الكولونيالية». وهو الخطاب الذى أكمل مهمة تأسيسه أبناء العالم الثالث الذين وضعوا العالم الأول موضع المساءلة، مع أشباههم من النقاد الجذريين فى العالم الأول، وبخاصة الولايات المتحدة الأمريكية. وكان القاسم المشترك بين هؤلاء وأولاء، ولا يزال، الكشف عن تحيزات العرق والجنس، وآليات القمع والاستغلال، وتحييلات الاستعلاء، وتمثيلات التابع فى خطاب المتبوع.

وإذا كان اتجاه خطاب ما بعد الكولونيالية يمثِّل الطرف الراديكالى من المتصل النقدى، يقترب منه النقد الثقافى والنزعة التاريخية الجديدة، وقبلها البنيوية التوليدية، فى وحدة المنظور الذى ينقض معنى المركزية، فإن الاتجاه البنيوى اللغوى يمثِّل الطرف المقابل فى المتصل نفسه الذى يضم خطاب التفكيك، وذلك فى علاقات التجاور التى تنطوى على التقابل والتضاد والصراع، فضلا عن أشكال التفاعل والحوار. وتتجسد بهذه العلاقات خارطة نقدية جديدة، اخترقت مؤثراتها الأقسام والمعاهد التى تنهض بدراسة الأدب العربى فى الولايات المتحدة الأمريكية، حاليا، وهى الأقسام والمعاهد التى تتجاوب مع نظائرها فى القارة الأوروبية، خصوصا من حيث الإقبال على ممارسة خطابات المتصل النقدى الذى أشير إليه، والتأثر بخطاب التعددية الثقافية الذى تطور فيما أصبح يعرف باسم خطاب التنوع الخلاق، وذلك جنبا إلى جنب الانصراف عن مناهج الاستشراق المتوارثة عن المدرسة الألمانية (التاريخية الفيلولوچية) من ناحية، وعن تقاليد مناهج التبعية أو خطاباتها من ناحية مقابلة.

ويلفت الانتباه فى النشاط الأكاديمى لهذه الأقسام أمران : أولهما تقبل مبدأ التعددية الثقافية بوصفه واقعا مقبولا معاشا، لا سبيل إلى الرجوع عنه، أو النكوص إلى زمن من التحيز سابق عليه، خصوصا بعد أن فرضت التحولات السكانية (الديموجرافية) فى الولايات المتحدة وأوربا نفسها على التركيبة الثقافية وذلك على النحو الذى أنتج به التعدد العرقى تنوعا ثقافيا. ولم يكن هذا التنوع - فى صيغه الصاعدة - من قبيل الإدماج الذى يعترف بهيمنة ثقافة سائدة، أو اعتراف هذه الثقافة بأبناء الثقافات الأخرى التى تمنحهم شرف الانتساب إليها، بل من قبيل التباين الخلّاق لوحدة التنوع التى لا تعرف الهيمنة، وترفضها بما يؤكد الوضع المتكافئ بين ثقافات المجموعات العرقية الموجودة فى الولايات المتحدة، وفى كل قطر من الأقطار الأوربية بالقدر نفسه.

ومن المفيد - فى هذا المجال - ملاحظة التغير الذى حدث فى التركيبة العرقية للقائمين بالتدريس فى الأقسام والمعاهد المهتمة بدراسة الأدب العربى بوصفه مثالا على غيره من آداب العالم الثالث، حيث تزايد عدد الأساتذة العرب أو الذين يرجعون إلى أصول عربية، أو شرقية، وذلك على نحو أسهم فى تغيير المشهد الأكاديمى الذى أسهمت فيه، داخل الولايات المتحدة، مثلا أسماء من طراز إدوارد سعيد وكمال أبو ديب وعدنان حيدر وفدوى مالطى دوجلاس وفاروق عبدالوهاب وماجدة النويهى، ومن طراز أندراش صامور وروى متحدة. وأتصور أن هذا التغير للقائمين على تدريس الأدب العربى قضى على الصورة التقليدية التى ظلت متوارثة، طويلا، للمستشرق الأجنبى الغريب عن الثقافة العربية، والبعيد ربما عن الحدس بأسرار لغتها، ووضع فى الصدارة نموذجا مختلفا لدارس مغاير إما فى انتسابه إلى الثقافة العربية (الأم) التى يتولى تدريسها لغير الناطقين بلغتها، أو فى انتسابه إلى اتجاهات منهجية مغايرة، اتجاهات دفعت إلى نبذ كلمات من طراز «الاستشراق» و«المستشرق» لما أحاط بدلالتها من ريب، خصوصا بعد كتاب إدوارد سعيد وإنجازات خطاب ما بعد الاستعمار، واستبدال كلمات أخرى بالكلمات المنبوذة، أعنى كلمات طراز «مستعرب» أو حتى «دارس الأدب العربى».

أما الأمر الثانى - فى سياق هذا التغير - فيتصل بما أصاب مفهوم الأدب العالمى نفسه من تبدل، وتحوله عن مركزيته التقليدية القائمة على الهيمنة إلى ما فتح الأبواب لدخول أدباء العالم الثالث إلى قدس أقداس «العالمية» بأكثر من معنى. ودليل ذلك الحضور المتزايد لمبدعى العالم الثالث الذين اقتحمت كتاباتهم العواصم الثقافية الكبرى، وذلك منذ أن أخذ العالم يقرأ كتابات أمثال جابرييل جارثيا ماركيز الروائى الكولومبى الذى حصل على جائزة نوبل سنة ١٩٨٢، وكتابات وول سوينكا الشاعر والمؤلف المسرحى النيچيرى الذى حصل على جائزة نوبل سنة ١٩٨٦، ونجيب محفوظ الروائى المصرى العربى الذى حصل على جائزة نوبل سنة ١٩٨٨. وقس على هؤلاء غيرهم من العرب الذين يكتبون باللغة الإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية، مثل أهداف سويف وربيع على الدين وأسيا جبار وبن جلون... إلخ، أو الذين تزايد الإقبال على ترجمتهم إلى لغات العالم بعد حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل سنة ١٩٨٨.

وقد أدى هذا الوضع الجديد إلى انزياح النهج الذى أبقى الأدب العربى الحديث والمعاصر موضع الهامش الذى لا يستحق عناء البحث أو الترجمة، والإقبال على أعمال هذا الأدب بوصفها إبداعات لا تقل أهمية عن غيرها من الإبداعات التى تتناولها بالدرس المقارن أقسام الأدب المقارن فى الجامعات الأمريكية، وبوصفها إبداعات لا يمكن تجاهلها بأى حال من الأحوال فى الأقسام التى ظلت منغلقة طويلا على دراسة الأدب القديم بوجه خاص.

- ٢ -

هذا الوضع المتغير ضرورى لفهم كتابات فدوى مالطى دوجلاس فى سياقها الذى تنتسب إليه داخل الدراسات العربية فى الولايات المتحدة الأمريكية، فهى ليست «مستشرقة» بالمعنى الذى تولى إدوارد سعيد الكشف عن عناصر الهيمنة والمركزية الكامنة فيه، ولا تنتسب إلى المدرسة الألمانية بتقاليدها البحثية التى لا تزال قائمة فى الدراسات التاريخية أو اللغوية، ولا إلى مدرسة «التقاليد الشفاهية» التى بدأت من عمل لورد وباردى واستمرت فى محاولات چيمس مونرو وتلميذه مايكل

زويتلر، ولا إلى الاتجاه الأسطورى الذى تجلى فى كتابات ياروسلاف ستيتكيفتش فى جامعة شيكاغو، ومضت فيه زوجته سوزان ستيتكيفتش.

إن عمل فدوى مالطى دوجلاس أقرب إلى المدرسة البنيوية التى تأثرت بأبرز كتاباتها، فكانت استمرارا للأفق الذى سبقتها إليه إنجازات كاثرين بيتسون وكمال أبوديب وعدنان حيدر، ولكنها مضت فى اتجاه خاص بها، يعد إضافة متميزة داخل مجال دراسات الأدب العربى فى الولايات المتحدة. ولم يكن من المصادفة - والأمر كذلك - أن تكتب باللغة العربية عن «البنيوية والنص التراثى العربى» عارضة أهم الاعتراضات على المنهج البنيوى، متولية الرد على هذه الاعتراضات بما يؤكد إيمانها بجدوى المنهج البنيوى، ويبرر فى الوقت نفسه للدراسات التى كتبتها بالإنجليزية، ونشرت ترجمتها باللغة العربية، فى كتاب «بناء النص التراثى: دراسات فى الأدب والتراجم». وقد صدر عن الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٥.

ولكن بقدر ما يكشف كتاب «بناء النص التراثى» عن دين فدوى مالطى للبنيوية، فى مدى تطبيقها على التراث النثرى الذى اعتنت به فدوى دوجلاس عناية متميزة، وبدأت حياتها العلمية بالتخصص فيه، فإن أساليب التحليل المستخدمة فى بحوث الكتاب تكشف عن مرونتها العقلية التى دفعتها إلى مجاوزة البنيوية والإفادة من اتجاهات ما بعد البنيوية. وهو الأمر الذى لابد من أن يلفت انتباه القارئ للكتاب الذى أقدم له، خصوصا من حيث الحرص على مقاربة ما تراه المؤلفة تجليات «ما بعد الحداثة» فى الإبداع العربى «المصرى» المعاصر من ناحية، وبواسطة منظور يجاوز البنيوية إلى ما بعدها من المناهج التى أفادت منها فدوى فى توسيع المنظور البنيوى، بل فى مجاوزته إذا شئنا الدقة.

وليس من المصادفة أن يحمل الكتاب الذى أقدّم له عنوان «من التقليد إلى ما بعد الحداثة»، وأن يبدأ بدراسة «المستشرق ونصه» فى المدى الذى يجاوز البنيوية فى حدودها الأولى إلى خطاب ما بعد الاستعمار، وأن تنطلق الفصول من دراسة «المحقق البوليسى فى الأدب العربى القديم» إلى «قصص الجريمة» فى تراثنا الأدبى، ومنها إلى «سلطة الحاكم وسلطة الجسد» فى أكثر من شكل تراثى، وإلى «خطاب الإعاقة فى النثر العربى القديم»، حيث تنتهى الدراسات التراثية فى الكتاب، وكلها دراسات فى

النثر الذى تخصصت فيه فدوى، وبرعت فيه، وأنجزت دراسات باهرة بحدوسها الثاقبة، وتفسيراتها اللامعة. وكثير من هذه الإنجازات لم يترجم إلى اللغة العربية بعد، لكن المترجَم فى هذا الكتاب يكشف عن دراسة متميزة للأدب العربى، دراسة بدأت من البنيوية ومضت منها إلى ما بعدها، مستجيبة إلى ما فرضته الأبنية الداخلية للنصوص التراثية التى قرأتها، والتى انطوت على مستويات دلالية استلزمت تقنيات منهجية أوسع مدى.

وتنطبق الملاحظة نفسها على القسم الثانى من هذا الكتاب، وهو القسم الذى يحمل دراسات فدوى مالطى ومقالاتها فى الأدب المصرى الحديث والمعاصر، ابتداء من ليالى سطيح لحافظ إبراهيم، مرورا بمتناصات صلاح عبدالصبور فى مسرحيته «ليلى والمجنون»، والعناصر التراثية للحلم ما بين الطيب صالح ونجيب محفوظ، والعمى والنزعة الجنسية فى بيت من لحم ليوسف إدريس، وقراءة قصيدة «زهور» لأمل دنقل والعمى فى «الأيام» لطه حسين، وانتهاء بتدمير طقوس الحياة واللغة فى رواية محمد مستجاب: «التاريخ السرى لنعمان عبدالحافظ»، وتجليات الرواية الجديدة فى كتابات يوسف القعيد.

قد يختلف القارئ المتخصص مع فدوى مالطى دوجلاس، فى تفسيرها لهذا العمل الأدبى أو تلك الظاهرة الأدبية، ولكنه لن يختلف معها فى جدوى قراءة النصوص الأدبية العربية من منظور النقد المعاصر فى تعدد مناهجه وثراء تقنياته. ولن يختلف هذا القارئ حول الكثير من الأضواء التأويلية الكاشفة التى سلطتها فدوى على نصوص التراث النثرى القديم، فأنطقت ما كان مسكوتًا عنه نقديًا من قبل، وأدخلت فى دائرة الأدب بمعناه الخلاّق ما لم يكن منتسبًا إليه، ونقضت أسوار الهامشية التى كانت مفروضة على بعض النصوص النثرية فى علاقات التراتب الأدبى.

وأتصور أن القارئ العام سوف يستمتع بهذا الكتاب، مشاركًا القارئ المتخصص متعة متابعة التحليلات الثاقبة، والتأويلات الكاشفة، ووحدة المنظور النقدى المتجدد الذى لا يعرف التمييز بين التراثى والمعاصر، التقليد وما بعد الحداثة، فى معنى القيمة الأدبية التى تجاوز كل التصنيفات المذهبية الضيقة.

جابر عصفور

الإهداء :

إلى الأربعة الذين يشاركوننى حياتى

تقديم وعرفان

على مدى تلك السنوات التى شهدت كتابة هذه الدراسات يدين تطورى الفكرى إلى حد بعيد إلى العديد من الأصدقاء فى الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، هؤلاء الأصدقاء الذين آزرونى وأمدونى بالشجاعة كى أشق ذلك الطريق الصعب فيما بدا فى ذلك الحين إقليما بالغ الجدة. إن وراء كل دراسة من هذه الدراسات قصة طويلة ويلزمنى لكى أحكى واحدة منها كتابًا بأكمله.

كان من حسن طالعى على مدى تلك السنوات أن تتاح لى صحبة مجموعة من أهم المفكرين والفنانين وأعظمهم فى العالم العربى. فمن خلال صلاح عبد الصبور، ذلك الشاعر الأسطورى وأحد الرموز البارزة أتيحت لى فرصة أن ألتقى بالمخرج السينمائى الراحل العظيم شادى عبد السلام، الذى كنت قد شاهدت فيلمه الحائز على عدة جوائز فيما يقرب من عشر مرات حينما عرض فى كاليفورنيا.

كم من الأمسيات قضيتها، أنا وآلان دوجلاس، فى أتيليه شادى، وفى صحبة صلاح مرعى وآخرين نتحاور حول السينما، حول مصر القديمة، وحول الفنون.

عرّفنى صلاح، بدوره، برموز بارزة أخرى، من بينهم عز الدين إسماعيل، وجابر عصفور، وأمل دنقل، وبآخرين. ثمّ كانت تلك الدعوات التى تلقيتها لحضور مؤتمرات على جانب كبير من الأهمية حيث لا أزال ألتقى فيها بالعديد من المتألقين والبارزين. لقد منحتنى تلك المؤتمرات أيضًا فرصة تبادل الأفكار وتوسيع آفاق طرحها مما قد يتبدى فى هذه الدراسات التى تحويها دفتا هذا الكتاب. ومما لاشك فيه أننى أشعر بالامتنان لذلك الحضور الذى أنصت إلىّ، وأبدى تعليقاته على ما طرحت من أفكار، وساهم فى تطورها على مر الأيام.

أما جابر عصفور، فلعل صداقتى الطويلة به كانت الأكثر تأثيرًا على مسيرتى العلمية. فكما لو كنت أختًا له كان جابر يثنى دائمًا على عملى. ولقد كانت القاهرة حميمة وخاصة فى ظل تلك الأمسيات التى قضيتها مع أسرته، زوجته السيدة ثريا، وأبنائه الأعزاء سهير وأحمد.

على أية حال، ففيما وراء هذه الجوانب الشخصية التى ربطت بينى وبين جابر وأسرته، تكمن تلك الطاقة الذهنية وراء أفكاره، ووراء مكانته المرموقة كناقد رائد ونموذج يحتذى. فجابر يمتلك تلك القدرة على العطاء المتجاوزة للحدود. لقد شجعنى على الكتابة فى مجلة فصول حينما كان رئيساً لتحريرها، كما شجعنى على الكتابة فى مجلة إبداع. وظل ذلك الملاك الحارس وراء العديد من مشروعاتى الفكرية.

أتوجه بالعرفان أيضاً إلى مؤسسة الكويت للتقدم العلمى، التى شرفتنى بجائزة الكويت للفنون والآداب عام ١٩٩٧، ولعدد كبير ممن رشحونى لها، لا يتسع المجال لذكرهم.

وإننى، بالطبع، مدينة إلى لجنة التحكيم وللدكاترة: محمد النجار، ومحمد المقداد فى الكويت. لقد أثرت زيارة الكويت على وجدانى تأثيراً فائقاً، فقد قابلت فيها بسعادة بالغة أصدقاء قدامى مثل الدكتور على جعفر والدكتور عبد اللطيف الحمد من الصندوق العربى، وكنت قد التقيت بهم من قبل فى المغرب. ومن خلال علىّ تعرفت أصدقاء جدداً مثل الدكتورة زبيدة الصديق وزوجها المخرج المعروف خالد. كان عطاء المؤسسة الكويتية متجاوزاً للحدود، حريصاً على أن يجعل من زيارتى تجربة رائعة، فلقد زودونى بكرسى متحرك كى أستخدمه عند الحاجة، ووفروا لى كل وسائل الراحة من الناحية الفيزيقية. ولن أنسى مطلقاً الحضور الملكى لسمو الشيخ الصباح، كما لن أنسى عطاء العاملين فى المؤسسة، د. على عبد الله الشملان، ود. إبراهيم الشريدة، ومنصور حامد، وماهر الماجد، ولن أنسى مساعديهم الصبورين الرائعين.

ومما أثر فىّ تأثيراً كبيراً أيضاً، تلك الزيارة التى قمت بها إلى مركز البحوث والدراسات الكويتية، وإننى أتقدم بالامتنان إلى مدير المركز د. عبدالله يوسف الغنيم لأنه أطلعنى على بعض الوثائق المهمة هناك. قدمت فى الكويت محاضرة عن خطاب الإعاقة فى النثر العربى الكلاسيكى فى إطار مناسبة حصولى على الجائزة، وإننى أدين إلى تعليقات الحضور التى ساهمت فى أن تجعل تحليلى أكثر دقة.

لقد كنت دائماً مهتمة بالتراث، ولقد دفعنى وجودى فى القاهرة إلى متابعة اهتماماتى واقتفاء تجلياتها الثقافية الحديثة. وآمل أن تظهر الدراسات التى يحويها

هذا الكتاب ما أعتقده من أن التراث لم يكن، على الإطلاق، بعيداً عن الأبنية العقلية التي تهيمن على الإنتاج الثقافي العربي المعاصر. ولعل دراستي عن أحلام نجيب محفوظ تعد مثلاً وثيق الصلة بهذه النقطة، فنجيب محفوظ لم يشعر بالهيبة مطلقًا حين تصدى لإعادة الشباب إلى بطل مقامات الهمذاني، أبي الفتح الإسكندراني، وإعادة غرسه راسخًا في التاريخ المصري الحديث. ولا يعني ما أقوله – بأي حال من الأحوال– أن المؤلفات الأدبية المعاصرة لا تتواءم مع الحركات الأدبية الحديثة، مثل ما بعد الحداثة، فدراستي عن رواية إبراهيم نصر الله ستوضح أن هذه المؤلفات ليست غريبة عن هذه الحركات الأدبية.

وحينما أتحدث عن الإنتاج الثقافي المعاصر، أجدني في حاجة إلى أن أضيف أنه لولا صداقة وعطاء أولئك المؤلفين الذين كتبت عنهم لكانت رؤيتي النقدية منقوصة دون شك، وسواء كان هؤلاء شعراء مثل أمل دنقل وصلاح عبد الصبور أو كتاب نثر مثل يوسف إدريس وجمال الغيطاني وقيدمهتا ومحمد مستجاب ويوسف القعيد وعبلة الرويني وإبراهيم نصر الله، فجميعهم كانوا عطائين إلى أقصى الحدود حين زودوني بكل التفاصيل الأدبية والبيوجرافية. لقد أعانتني صداقتي العميقة بهم، وبكتاب أخرين مثل إميل حبيبي، على أن أواصل الطريق دون يأس.

وقبل أن يصل هذا الكتاب إلى صورته النهائية، كان من حسن حظي أن الآنسة رغدة الحسامي، الباحثة المساعدة لي في جامعة إنديانا قد أدخلت إلى الكومبيوتر الدراسات التي كتبتها بالعربية وترجمت تلك المنشورة بالإنجليزية. (كان د. عفت الشرقاوي قد ترجم بالفعل دراسات: المحقق العربي الكلاسيكي، وقصص الجريمة والنزعة الجنسية، وإبراهيم نصر الله: براري الحمى، والأحلام في ثلاث قصص) ولقد قامت فاطمة قنديل بتحرير ومراجعة الكتاب كله. وإنني أتوجه بالامتنان العميق إلى رغدة الحسامي وفاطمة قنديل لجهودهما التي لم تعرف الكلل من أجل هذا الكتاب.

وبالطبع، فإنه لولا جابر عصفور لما كان هذا الكتاب في موضعه الآن. ولقد شرفني جابر، بعطائه، بكتابة مقدمة هذا الكتاب. ويحدوني الأمل في أن القارئ العربي سوف يرى مساري الفكري في هذا الكتاب باعتباره أحد الاستكشافات وأحد المحاولات لفهم ذلك العالم المعقد الذي نسميه النص العربي. فدون الاستكشاف لن

تكون هناك ثقافة، بل محض صور زائفة ميتة. وما ندعوه الآن بالتراث كان فى أوج ازدهاره استكشافًا.

ولا شئ استطعت استكشافه فى هذا الكتاب كان من الممكن أن يتم لولا البصيرة الثاقبة والحكيمة لشريك حياتى د. آلان دوجلاس؛ لقد قرأ كل كلمة كتبتها، وشجعنى دائما، ودائمًا كان إلى جوارى فى لحظات الضعف واللايقين، إنه ينضم فى هذا المسعى إلى أولئك الشركاء الثلاثة الذين لولاهم لم تكن حياتى على ما هى عليه.

لقد ساهموا جميعًا فى جعل حياتى متوازنة وأشاعوا البهجة والضحكات حينما كنت فى أمس الحاجة إليها.

فدوى مالطى دوجلاس

المستشرق ونصه(*)

مما لا شك فيه أن موضوع الاستشراق والمستشرقين قد اكتسب في الوقت الراهن أهمية كبيرة في العالم العربي. ولقد اتخذ النقاش الدائر حول هذا الموضوع طابعًا انفعاليا دون محاولة استيعاب أبعاده. وأعتقد أن أحد أسباب ذلك القصور يعود إلى تجاهل التجربة الاستشراقية المرتكزة على ارتباط الاستشراق بالنص.

هذا يدعونا إلى طرح السؤال المتعلق بطبيعة الاستشراق. ولكي يكون موقفنا واضحًا ولكي نحقق غرضنا من هذه الدراسة، سوف نعرّف كلمة "استشراق" في إطار الاستشراق المهني أو الحرفي - أعني الاستشراق الذي يتضمن دراسات علمية عن الشرق وليس في إطار كلمة استشراق بوصفها دلالة على الفكر أو المفاهيم العامة أو الشعبية التي يحملها الغرب عن هذا الشرق. وعندما نقول: الاستشراق والمستشرقون فنحن نتكلم بالفعل عن مدرسة أكاديمية تقوم على دراسة ثقافة وحضارة أخرى، بمعنى أننا نتكلم عن الغرب و دراساته عن الشرق. غير أن موضوع الاستشراق يبدو أكثر تعقيداً من ذلك؛ إذ إنه يختلط بظاهرة أخرى وهي ظاهرة رد الفعل على الاستشراق ومذاهبه[١]. وسوف ندرس في هذا البحث مفهوماً أساسياً من مفاهيم الاستشراق وهو مفهوم النص.

تنحدر المناقشة حول الاستشراق وطبيعته إلى عصر ولادة الاستشراق نفسه إذ يولد وينشأ رد الفعل - إيجابيًا كان أم سلبيًا - جنبًا إلى جنب الاستشراق نفسه[٢].

لقد اتهم نقاد الاستشراق هذه المدرسة الاستشراقية من منطلقات تبعد عن المسائل العقلانية أو الفكرية، إذ اعتبر المستشرقون رجال سياسة واستعمار وأن الأسباب التي تحثهم على الدراسة لا تخرج عن كونها نوازع سياسية أو أيديولوجية - وليست نوازع حيادية - على سبيل المثال[٣]. يضاف إلى ذلك مقولة احتقار الاستشراق للشرق والتعامل معه بكراهية وعلى نحو سلبي[٤].

هذه المسائل، دون شك، على قدر من الأهمية، غير أنها تتعلق، إلى حد كبير بتصورنا عن طبيعة العلم ونوعيته. وهو ما يطرح أسئلة من بينها: هل ينبغى أن تنحو الدراسات منحى عاطفيًا يرسم صورة إيجابية لموضوعها؟! إن العلم يجب أن ينطوى على الحقيقة، وبالتالى يجب أن نحكم على مصداقه من خلال هذه الحقيقة. قد لا تبدو الأمور بهذا الوضوح من وجهة نظر السياسة على سبيل المثال، ولو أمعنا النظر فى وضع الاستشراق السياسى سوف نلاحظ أنه ينطوى على توجهات سياسية عدة وليس على رأى سياسى أحادى التوجه.

فهذا هو المستشرق الفرنسى ماسينون (Massignon) الذى ظل يدافع عن الشرق الأوسط، أو الإيطالى كايتانى (Caetani) الذى سمى بالـ (ترك) لأنه رفض غزو إيطاليا لليبيا(٥). وحتى فى وقتنا الراهن نلاحظ أن علماء الغرب يختلفون اختلافًا أساسيًا فى وجهات نظرهم المتعلقة بقضية فلسطين.

يذكرنا، إذن، هذا الاختلاف السياسى بأن الاستشراق ليس مدرسة سياسية بل مدرسة علمية. ولكى نفهمه كما ينبغى أن يفهم، علينا أن نفحصه أولاً و بدقة بوصفه ظاهرة علمية. بمعنى أننا – على سبيل المثال – لا يمكننا أن نعتبر أدب الرحلات نصوصًا استشراقية، إذ إنها ليست نصوصًا علمية، بالمعنى التقليدى للكلمة، وهذا بالرغم من أن بعض الكتاب قد اعتبروا هذه النصوص برمتها أمثلة للاستشراق(٦). وقد ينطوى هذا الخلط بين النصوص العلمية والنصوص غير العلمية على منهجية عميقة لكنها ليست – بالضرورة – صحيحة، بل لعلها تحتاج إلى فحص دقيق.

لقد حاول إدوارد سعيد – على سبيل المثال – فى كتابه عن الاستشراق فحص نصوص مختلفة من وجهة نظر منهجه الأدبى. وقد اختار لهذا البحث نصوصًا تمتد عبر كتب التاريخ – كتاريخ كامبردج للإسلام (The Cambridge History of Islam) وصولاً إلى أدب الرحلات، محاولاً عزل مفاهيم الاستشراق وتوضيح أهدافه بوصفه مدرسة فكرية ترتبط بالسياسة والاستعمار، ومن ثم بحث طبيعته الأساسية. ويفترض هذا المعنى للاستشراق أن النصوص العلمية تتأسس على الأبنية العقلية نفسها (mental structures) مثلها مثل النصوص غير العلمية، أو على

العقليات نفسها (mentalities)، وبالتالى يمكن أن يقارن الباحث مباشرة بين هذين النوعين من النصوص وأن يعالجهما كأنهما من نوع واحد. وقد عجز مشروع سعيد عن إتمام هدفه المقصود، وذلك لأسباب عدة، منها أن معظم النصوص التى عالجها لا تمثل نصوصًا استشراقية بالمعنى الكامل. وتبدو النتائج التى وصل إليها من خلال هذه الدراسة بعيدة جداً عن الطبيعة الحقيقية للاستشراق العلمى أو المهنى[٧]، إذ لكل مجال أو طراز - علمى أو غير علمى - تقاليده وقواعده الخاصة. والبحث الذى لا يرتكز على فهم اختلاط التقاليد والقواعد المستمدة من مجالات مختلفة يفقد مصداقه العلمى ويضيع أثره وسلطته.

إننا لا نستطيع، إذن، أن نفهم أى تراث أدبى أو ثقافى إلا من خلال فحص ظروفه وطبيعته الخاصة. ومن ثم فإن أى نقد أدبى لهذه النصوص يبتدئ بالنظر فى قواعد هذا التراث وأشكاله، ومن ثم يحاول فهمها. وعندما يفهم الناقد هذه القواعد والأشكال يكون بإمكانه أن يتساءل عن أنواع الأبنية العقلية أو العقليات التى تتأسس عليها هذه القواعد نفسها. وبعد إتمام هذه العملية يمكن أن تكون المقارنة بين نصوص من تراثين أو طرازين مختلفين ذات جدوى.

ينطبق ما سبق قوله على ظاهرة الاستشراق؛ بمعنى أنه من الضرورى النظر أولاً فى لب الاستشراق العلمى قبل النظر فى ظواهر أخرى لها صلة بالاستشراق ولكنها خارجة عنه. لأن هذا اللب يمثل - بالفعل - اهتمام المستشرق وسبب وجوده. ويبدو أن محللى هذه الظاهرة فى الفكر الغربى ونقادها لم يعتنوا بهذا اللب اعتناءهم بجوانب الاستشراق الأخرى.

ينطوى - بالطبع - الاستشراق بوصفه مدرسة علمية على مفاهيم وقواعد تساعد على تحديد أهدافه ومن ثم على تحقيقها. لكن - وكما هو الحال مع أى مشروع ثقافى أو حضارى - ليس من الضرورى أن يتم الإعلان عن هذه المفاهيم والقواعد بشكل واع. بمعنى أن المستشرق يدركها عبر دربته الفكرية فى المجال ذاته، وعلى أساس أن كل مجال علمى يدعم نفسه بشكل ما، فإن هذا ما يكفل لهذه الأبنية البقاء والاستمرار جنبًا إلى جنب المجال ذاته.

ولعل المفهوم الأهم الذى يتعلق بالاستشراق بوصفه منهجاً هو مفهوم النص أو قاعدته. ويتألف هذا المفهوم من تشكيل أو تأسيس النص وقراءته. نحن، إذن، نوجه عنايتنا لا للمفهوم وحسب بل للمنهج، أعنى لطريقة فهم النصوص بشكل عام، ومن ثم إلى مجموعة القواعد الضرورية لمعالجة هذه النصوص التى تنتج عن هذا المفهوم وتساعد على تدعيمه.

ويمثل - دون شك - مفهوم النص كنص ومعالجته قاعدة من قواعد الاستشراق الأساسية، ويتضمن معظم تدريب المستشرق دراسة اللغات الكلاسيكية، وخصوصاً اللغة العربية. ويتجه هذا التدريب اللغوى فى وقت مبكر إلى قراءة النصوص وترجمتها. ويبلغ المستشرق "نضجه" العلمى عند تمكنه من ترجمة النصوص ومن ثم تحقيقها والتعليق عليها وتفسيرها. يمتاز الاستشراق، إذن، بالتركيز على النصوص وعلى التراث الأدبى الأعلى، وهو يختلف فى ذلك عن المجالات العلمية الأخرى، كالتاريخ أو الفلسفة على سبيل المثال. ومهما اختلفت المجالات التى يتعامل معها المستشرق فإن التقاليد اللغوية والنص يظلان عماد تدريبه. وإذا أردنا أن نتكلم عن رؤية استشراقية على نحو خاص، فينبغى علينا أن نفهم هذا اللب وما يتضمنه من معان؛ لأن الاستشراق ينطوى على رؤية خاصة للنص تقوده إلى بناء النص والتعامل معه. ومن ثم تتبدى تلك الفلسفة التى تساعدنا على فهم الاستشراق فى حد ذاته.

لكى ندرك مفهوم النص هذا سوف نأخذ مثالاً من كتب الأدب، حققه مستشرق بريطانى وهو أ. ف. ل. بيستون (A. F. L. Beeston) ففى تحقيقه وترجمته لـ "رسالة القيان" للجاحظ يعبر بيستون عن فلسفته فى تحقيق النص وتقديمه.

لقد أتاح تحقيق وترجمة هذا النص من قبل الفرصة لبيستون كى يفسر موقفه من هذا النص على نحو واضح[٨]؛ فتحقيقه للنص يختلف عن التحقيق المعروف لعبد السلام هارون من مناح عديدة، وهو ما مكن بيستون من أن يميز بين موقفه هذا وموقف "المحققين المعاصرين" من العرب، وأن يبرز أيضاً اختلافه عنهم، فيأخذ على المحقق العربى تغيير النص وتصحيحه ليلائم مقتضيات الصحة اللغوية والنحوية، هذا بالإضافة إلى مأخذه على أسلوب الكتابة أو الأورثوغرافية فى تحقيق المحقق العربى.

من ثمّ يضع بيستون عبد السلام هارون فى الطبقة نفسها التى تمثل "المحققين المعاصرين" فى المشرق الأوسط. إذ لا يتفق بيستون مع هؤلاء المحققين فى تقديم النص بطريقة تساعد القارئ المعاصر على قراءته - أى بواسطة تصحيح أخطاء الكتابة لكى تتفق وقواعد النحو العربى. على عكس ذلك يحافظ المحقق البريطانى على الخصائص أو الصفات التى تظهر فى المخطوطات القديمة وذلك بالرغم من أنها قد تجسد أخطاء نحوية أو قد تعوق القدرة على القراءة بالنسبة إلى القارئ المعاصر(٩).

هكذا يتمثل موقف بيستون من النص، ولا نزعم أن هذا الموقف غير لائق أو غير علمى، كما لا نريد أن نحكم عليه، ولكن تجدر الإشارة إلى أن الفلسفة التى ينطوى عليها موقف بيستون وكذلك الإجراءات الناتجة عنها قد تحوّل النص من نص تسهل قراءته إلى أثر تاريخى أو آثارى.

لا يعنى هذا أن بيستون يحاول أن يقدم نصًا غير قابل للقراءة، وكذلك لا يعنى موقف عبد السلام هارون أنه يقدم نصًا غير صحيح من زاوية النظر التاريخية، إذ إن كل منهما يتحاشى موطنًا من مواطن الخطر، فبيستون يجازف بترك بعض الأخطاء النصية الموجودة فى النص الأصلى حتى يتجنب تحديث أو تجديد النص، بينما يجازف عبد السلام هارون بتصحيح الأخطاء معرضًا نفسه لخطر آخر ألا وهو تغيير الشكل الأصلى للنص.

نستنتج مما سبق أن اهتمام المحقق العربى قد انصب على تصحيح النحو بينما انصب اهتمام المحقق "الاستشراقى" على تصحيح التاريخ. فقد يعطى المحقق الغربى الأولية للتاريخ بينما يعطى المحقق العربى الأولية للنحو، ولكل من الموقفين طبيعته العلمية الصحيحة، غير أن الاختيار بين الموقفين ذو أهمية، وذلك لأن المستشرق عندما يعطى الأولوية للتاريخ يرسخ النص فى عصره مما يعرض النص لخطر بقائه فى هذا العصر. وتنتقص هذه العملية من خاصية استقلال النص (Autonomy) حسب بول ريكور (Paul Ricoeur) وتُعَبِّرُ عن إمكان مجاوزة أى نص مكتوب السياق الذى أوجد فيه واستنطاقه فى سياقات جديدة. وهذا الاستقلال النصى هو العنصر الذى يعطى أية كتابة جوهرها النصى، أى قدرتها على إتاحة

قراءات ومعان جديدة[١٠]. ولا يتحقق هذا الاستقلال النصى فى الأثر التاريخى، إذ يقتصر معناه على وجوده فى سلسلة تاريخية ما.

من ثمّ يمكن أن نشير إلى أن الظاهرة الاستشراقية التى تتأسس على تعامل خاص مع النص تجرد هذا النص بدورها من خاصية من خصائصه النصية. فإذا نظرنا إلى أسلوب تعامل المحققين المعاصرين العرب مع النص نصل إلى نتيجة أخرى مختلفة، حيث يمتاز تعاملهم مع النصوص بتلك القدرة على المحافظة على خاصية استقلال النص.

ويمكن أن نضيف إلى هذا الموقف المعين من تحقيق النص وتقديمه ما نستطيع أن نعتبره جزءًا أساسيًا من هذا الموقف الاستشراقى، ألا وهو استخدام هوامش أو تفسيرات وتعليقات بشكل مفرط فى النص. وإلى جانب هذا كله نلاحظ خاصية أخرى تتبدى واضحة فى نظام الترجمة الاستشراقية، ألا وهى استعمال قوسين معقوفين أو قوسين عاديين فى ترجمة النص من العربية إلى الإنجليزية أو إلى أية لغة غربية.

هذه الخصائص، إجمالاً، تعالج النص لا بوصفه أثرًا تاريخيًا فحسب، بل تحوله إلى معوق لا يستطيع أن يتحرك دون سنّاد ألا وهى التعليقات. ونستطيع ملاحظة ذلك بوضوح فى استخدام القوسين المعقوفين؛ لأن إحدى خصائص الترجمة الاستشراقية تتألف من تضمين كلمات بين قوسين، ولا توجد هذه الكلمات بالضرورة حرفيًا فى النص، لكن المترجم يظنها موجودة على المستوى الضمنى فى النص العربى. وبينما قد تكون هذه العملية ضرورية أحيانًا إلا أن المترجم قد يستخدمها لكى يتجنب مسئولية الاختيار ما بين ترجمة حرفية وترجمة أكثر مجازية. وبالرغم من ذلك تقود هذه العملية أحيانًا إلى نتيجة مؤداها ذلك الإحساس – الذى عبر عنه عالم عربى أمريكى مشهور – بعدم قدرة المؤلف العربى على الكتابة. فى هذا السياق يجدر بنا أن نفهم أثر التعليقات والتفسيرات الزائدة؛ إذ تدل هذه المعالجة بشكل ضمنى على أن النص يبقى نصًا غير مقروء دون مساعدة هذه التعليقات المختلفة. ويمكن أن نضيف – نتيجة لذلك – أن المستشرق ينظم أو يبنى النص من جديد.

وتجرد هذه المعالجة النصية – بالفعل – النص الأصلى من موقفه الوجودى كنص. فيصبح – بدلاً من ذلك – نوعًا من النص الإمكانى أو الاحتمالى لا يمكن أن

يتحول إلى نص كامل إلا عندما تحيطه التضمينات والتفسيرات والتعليقات. بمعنى أن طبيعة النص تتغير ومن ثم لا يفهم هذا النص إلا من خلال الخصائص الثانوية المتمثلة فى القوسين أو فى الهوامش التى تصبح بعد ذلك جزءًا أساسيًا من النص العربى الاستشراقى. فالنص العربى الاستشراقى قد حل محل النص العربى الأصلى باعتباره نصًا يحمل معنى ما أى باعتباره نصًا بالمعنى المطلق.

وتقوى هذه العملية عند بعض المستشرقين الإحساس بأنهم يعيدون إلى الحياة نصوصًا قد فقدت من قبل. غير أن عدم وجود نسخة صحيحة من نص ما وانتشارها لا يدلان على أن مضمون النص قد ضاع، فمن المعتاد أن ينقل المؤلفون العرب مواد واقتباسات من نص إلى نص آخر.

وينبغى علينا أن نلفت انتباه القارئ إلى أن هذه النقطة الأساسية المتعلقة بطبيعة الاستشراق لا تعتبر ظاهرة منفردة، بل تتعلق بمعالجة النص باعتباره أثرًا تاريخيًا، وتتعلق بنوع من التصور الأسطورى الذى يبدو أساسيًا فى طبيعة الاستشراق وهو ما أريد أن أسميه بـ "التصور الشامبوليونى".

وشامبوليون، كما هو معروف، كان عالم آثار من فرنسا حل طلاسم اللغة الهيروغليفية المصرية، أى أنه سمح للعلماء بأن يقرأوا نصوصًا لم تقرأ من قبل، أو بعبارة أخرى أعاد لنصوص صامتة صوتها القديم. ونحن إذ نقول إن التصور الشامبوليونى قد أثر على الاستشراق نزعم أن مهنة الاستشراق قد حددت نفسها من خلال قدرتها على تفسير نصوصها ولم يكن لها وجود حقيقى من قبل.

ولا يدل هذا الموقف على سوء نية من جانب الاستشراق تجاه الشرق. إنما يعبر عن العقليات السائدة فى عصر ولادة الاستشراق. لقد نشأ مجال الاستشراق فى القرن التاسع عشر جنبًا إلى جنب الدراسات الكلاسيكية، أى الدراسات التى تهتم بلغتى الإغريق والرومان وحضارتيهما. واعتبرت هاتان اللغتان والحضارتان "ميتتين". يضاف إلى ذلك وجود المجالات الأخرى التى كان يهتم بها العصر والتى تتضمن علم اللغات والفيلولوجيا. أى إننا يمكن أن نقول إن الاستشراق ابن لعصره.

وبالرغم من أن الاستشراق لا يمثل تآمرًا على الشرق، موضوع دراساته، تبقى هنالك مشكلة تبدو من التحليل السابق؛ فعلى عكس حضارتى الإغريق والرومان لا

تعد الحضارة الإسلامية حضارة ميتة، إذ استمرت هذه الحضارة وتطورت على مر العصور. ونستطيع أن نزعم أن التصور الشامبوليونى لدى المستشرقين قد قاد بعضهم أحيانا إلى معالجة الحضارة العربية الكلاسيكية والإسلامية كأنها ميتة، ومن ثم فقد فاتهم الالتفات إلى مسألة الاستمرار الحضارى. وبما أنها حضارة تمتلك هذا الوجود التاريخى المستمر فإن قيمها وعقلياتها الحضرية والثقافية قد استمرت وتطورت أيضًا عبر طرائق فى الحضارة نفسها ساعدتها على نقل هذه القيم والعقليات. ويعنى هذا أنه عندما يسير الاستشراق فى موضوع دراساته على طريق الحضارات والنصوص الميتة، يتجنب النظر إلى الطرائق الموجودة فى الحضارة نفسها التى تكفل لها الاستمرار.

وتبدو هذه النقطة بوضوح أكثر عندما نقارنها بوضع الباحث العربى المعاصر. فهو - بالإضافة إلى الأمور العلمية المحضة التى تحثه على الدراسة - نجده معنيًا بإحساسه الشخصى بهويته الحضارية سواء كان هذا الاهتمام على مستوى واع أو لا واع. وإذا كان الإحساس بالهوية الحضارية يعرض الباحث لخطر المفارقة التاريخية من جهة، فهو من جهة أخرى يحمى النص من تحويله إلى مجرد أثر تاريخى.

قد تولد هذه المعالجة للنص - على أنه أثر تاريخى محتاج إلى تنظيف وتنظيم وتفسير - فعاليات جانبية غير مرغوب فيها أفسدت أحيانًا قراءة المستشرق للنص فى حد ذاته. ونشير إلى أن عملية القراءة لا تعنى بالطبع مجرد قراءة الحروف والكلمات، بل نعنى القراءة بما هى قراءة تقود إلى فهم النص بجملة صفاته النصية، لأن المستشرق - بالطبع - عندما يحقق النص أو يترجمه، يقرأ هذا النص بمعنى قراءة الحروف. أى إن عقلية المحقق تبقى العقلية السائدة على عقلية القارئ التى تحاول فهم النص على نحو ملائم.

وإلى حدما يبدو أن الأمانة حيال النص بوصفه أثرًا تاريخيًا والاهتمام بفهمه الفيلولوجى الصحيح قد صرف انتباه المستشرق عن النص كمثال للأدب. إذ من المحتمل أن موقفه الذى يشمل التحقيق والتعليق قد شارك فى النزعة الاستشراقية التى تنحو إلى رؤية النصوص العربية القديمة (وخصوصًا النصوص الأدبية) بوصفها

نصوصًا ذرية التنظيم تفتقر إلى الوحدة أو الالتحام. وقد توجد أسباب أخرى لسوء الفهم هذا، كالفرق بين التقليد الجمالى العربى والتقليد الجمالى الغربى. ولكن الستار الفيلولوجى يمثل عقبة إضافية أمام أنواع من التحليل الأدبى الذى يساعد على كشف المميزات الجمالية الخاصة بالنص العربى القديم.

ولكى نستطيع أن نستخرج الطاقة الكامنة فى النص، أو - بعبارة أخرى - لكى يحقق النص إمكانيته الكاملة بوصفه نصًا، علينا أن نميز بين طريقتين لفهم النص: تتألف الطريقة الأولى من الطريقة التاريخية بينما تتضمن الطريقة الثانية الطريقة الأدبية أو التحليلية. وقد ميز النقاد هاتين الطريقتين، فلكل منهما منافعها الخاصة. ويجب على الباحث ألا يسمح لعمليتى التحقيق والتفسير الضروريتين بأن تحول الطريقة التاريخية إلى طريقة آثارية تشوه وجه النص باستخدام القوسين وتخفيه باستخدام التعليقات الزائدة، إذ يمكن للباحث أن يضع هذه التعليقات فى دراسة جانبية للنص. ومن جهة أخرى، تتحقق الطريقة الأدبية أو التحليلية. وعلينا أن نلفت النظر إلى أن النص لا يحتاج دائمًا إلى تعليقات وتصحيحات. لأنها قد تؤدى أحيانًا إلى المساعدة على فهم النص ولكنها فى أحايين أخرى قد تؤدى إلى إخفاء هذا النص.

الهوامش

* – نشرت هذه الدراسة بالعربية فى مجلة «عالم الكتب»، المجلد الأول، ١٩٨٤، ص ص ٦٤–٦٨.

١ – لدراسة منهجية شاملة تعالج هذه المسائل وكل من ردود الفعل على الاستشراق – من السلبى إلى الإيجابى، انظر دراستى:

In the Eyes of Others: The Middle Eastern Response and Reaction to Western Scholarship, "in Mutual Perceptions, East and West," eds. B. Lewis, M. Case, and E. Leites, 1985.

٢ – المرجع نفسه.

٣ – انظر – على سبيل المثال – كتاب إدوارد سعيد:

Edward Said, Orientalism, (New York : Pantheon, 1978).

لمراجعة وعرض لهذا الكتاب، انظر دراستى:

"Re - Orienting Orientalism." The Verginia Quarterly Review, 55 (1979), pp. 724-733.

٤ – انظر – على سبيل المثال – محمد البهى، "المبشرون والمستشرقون وموقفهم من الإسلام" فى "الفكر الإسلامى الحديث وصلته بالاستعمار الغربى"، (القاهرة: مكتبة وهبة، ١٩٧٥). ولأمثلة أخرى، انظر دراستى،

"In the Eyes of Others".

٥ – انظر لأسماء أخرى:

Francesco Gabrieli, "Apology for Orientalism," Diogenes, 50 (1965), pp. 131-132.

٦ – هذا هو موقف إدوارد سعيد – على سبيل المثال.

٧ – وعروض الكتاب التى كتبها العلماء المهنيون، سواء كانت سلبية، كعرض س. ف. بيكينجام،

C. F. Beckingham, Bulletin of the School for Oriental and African Studies, XII (1979), pp. 562 - 564.

أو إيجابية، كعرض البرت حورانى،

Albert Hourani, "The Road to Morocco," The New York Review of Books, March 8, 1979, pp. 27 - 29.

تتفق كلها تقريباً على أن الكتاب لا يصف بطريقة جيدة العلماء المهنيين.

٨ – A. F. L. Beeston, The Epistle of Singing Slave Girls by Jahiz, (Warminster, England: Air & Phillips, 1980) ص٧ ، وما يليها

٩ – المرجع نفسه، ص٩ .

١٠– Paul Ricoeur, Hermeneutices and the Human Sciences, (Cambridge University Press, 1981), ص ٩١.

المحقق البوليسى
فى الأدب العربى الكلاسيكى (*)

إذا كان الأدب القصصى البوليسى قد أدى مهمة تسلية القراء لفترة طويلة، فإنه قد أنتج أيضًا أدبًا خاصًا به ينمو باستمرار. وتتضمن القضايا المطروحة فى هذه الدراسة بحث أصل النوع الأدبى البوليسى، وطبيعة الشخصيات المستخدمة فى القصص البوليسى، وما يتضمنه هذا الأدب، سواء على المستوى الاجتماعى أو غيره. وسوف تنصب هذه الدراسة على شخصية المحقق فى الأدب العربى القديم، كما تظهر على نحو خاص فى ذلك الفرع من النصوص النثرية المشار إليها بوصفها "مصادر الأدب"، وهى نصوص مؤلفة غالبًا من نوادر، وتهدف بشكل مزدوج إلى التسلية والتثقيف. وسوف نفحص طبيعة شخصية المحقق وما تتضمنه كجزء من بحثنا؛ مما سيقودنا إلى مقارنة شخصية المحقق فى الشرق مع نظيرتها فى الغرب.

المعتضد محققًا

لا تظهر صفات المحقق فى أى مكان بشكل أوضح من ظهورها فى شخصية خليفة القرن التاسع المعتضد بالله. وأود أن أسمى الحالة الأولى التى سوف نحدد ملامحها بـ "حالة اليد المخضبة".

فى أحد الأيام أتى أحد خدم هذا الخليفة المشهور إليه وأخبره بأنه كان يقف على ضفاف نهر دجلة، عندما رأى صياد سمك يرمى بشبكته. وعندما شعر الصياد بوجود شئ فى شبكته، سحبها وأخرجها من الماء، و وجد، مندهشا، أنها كانت تحتوى على حقيبة جلدية. أعطى الخادم الصياد مالاً مقابل صيده وأخذ الحقيبة، ثم فتحها واكتشف أنها تحتوى على شئ من القرميد و وجد بين القرميد يدًا بشرية، مخضبة بالحناء. فأحضر كل هذه الأشياء إلى المعتضد، الذى أصابه الهلع لما رأى. وأخبر الخادم أن يذهب ويطلب من الصياد أن "يعاود طرح الشبكة فوق الموضع وأسفله

وماقاربه". ففعل الصياد ذلك وأخرج حقيبة جلدية أخرى كان فيها قدم. ثم أعيدت العملية ولكن لم يظهر أى شىء آخر. وقد أحزن ذلك المعتضد وصرخ قائلاً: "معى فى البلد من يقتل إنسانًا ويُقطِّعُ أعضاءه ويُفرقُه ولا أعرف به! ما هذا مُلكٌ". لم يتناول المعتضد الطعام طوال اليوم، وفى الصباح، نادى أحد عماله الموثوق بهم، وأعطاه الحقيبة الجلدية الفارغة، وطلب منه أن يذهب إلى صانعى الحقائب فى بغداد؛ فإذا تعرف أحدهم على هذه الحقيبة، سأله لمن باعها. ومن ثم يذهب إلى الشارى ويعرف من اشتراها منه. وكان على الرجل أن ينفذ هذه التعليمات دون أن يخبر أحداً.

بعد ثلاثة أيام عاد العامل وشرح ما قام به. سأل الدبَّاغين وصانعى الحقائب حتى اكتشف الصانع ثم سأل عنه. وأخبره الصانع بأنه قد باع الحقيبة لعطَّار فى سوق عيِّنه. ثم ذهب عامل المعتضد إلى العطار وأراه الحقيبة الجلدية. وتساءل العطار كيف وقعت هذه الحقيبة بعينها فى يد عامل الخليفة. وسأله العامل إن كان يعرف هذه الحقيبة، فباح العطار إليه بأن هاشميًا ما، قد اشترى فعلاً - منذ ثلاثة أيام - عشراً من هذه الحقائب، ولم يسأله العطار عن سبب شرائه إياهم. ثم سأل عامل الخليفة عن هذا الهاشمى، فقيل له بأنه كان خلف على بن ريطة، وأنه كان رجلاً ضخمًا، وكان معروفًا بأنه أشد الناس شراً وظلمًا، ولم يخبر أحد المعتضد بأمره خوفًا من فعاله الشريرة. واستمر العطار يروى قصصًا لا تسر ولا ترضى عن هذا الرجل لعامل المعتضد إلى أن ذكر أخيراً أن هذا الشخص الشرير قد وقع فى حب إحدى الجوارى المغنيات قبل عدة سنوات. وقد كان جمالها فائقًا للعادة، وكذلك كان غناؤها. فساوم مالكتها على شرائها لكنها لم تقبل أى شىء منه. وقد سمع الهاشمى قبل أيام قليلة أن مالكة الجارية أرادت أن تبيعها لمشترٍ، كان قد عرض آلاف الدينارات ثمنًا لها. فذهب الهاشمى إلى المالكة وأخبرها بأنه كان بإمكانها على الأقل أن ترسل الجارية له لتوديعه. وبعد أن دفع الهاشمى مالاً مقابل استئجار الجارية لثلاثة أيام، تركتها مالكتها تحت وصايته. وبعد أن مرت الأيام الثلاثة، أخفى الرجل الشرير الجارية عن مالكتها ولم يسمع أحد عنها أى خبر. وقد ادعى بأنها قد هربت منه، وادعى الجيران أنه قد قتلها، بينما اعتقد آخرون أنها لا تزال معه. لكن المالكة أقامت الطقوس الجنائزية للجارية وأتت تبكى على باب الهاشمى معرضة نفسها للمهانة والخزى دون فائدة.

عندما سمع المعتضد هذا شكر الله لأنه كشف له هذا الأمر، وطلب فوراً من أحد أعوانه أن يفاجئ الهاشمي، وأن يحضر مالكة الجارية إليه. ثم أخرج المعتضد اليد والقدم أمام المجرم الذى تغير لونه عندما رآهما وأدرك أن اللعبة قد انكشفت فاعترف. وأمر المعتضد أن يُدفع ثمن الجارية لمالكتها من الخزانة. ثم سجن الهاشمي. ويقول بعضهم بأنه قتله، بينما يقول آخرون بأنه مات فى السجن(١).

إن المكونات الأساسية لهذه النادرة هي: تكتشف أوصال جثة فى نهر دجلة، وهى حادثة تثير غضب المعتضد، فيصدر مجموعة من التعليمات لأحد عماله، الذى ينفذها بإخلاص، ويُكتَشَف الطرف المذنب. فيواجهه المعتضد بالدليل، اليد والقدم، ويعترف المجرم. ثم يعطى المعتضد لكل ذى حق حقه؛ مبلغ من المال لمالكة الجارية وعقاب لمرتكب الشر. بعبارة أخرى: نحن بصدد اعتقال مجرم، بناء على اتباع تعليمات الخليفة نفسه. وبتعبير آخر نستطيع القول بأنه عندما يرى المعتضد ما يبدو بوضوح دليلاً على عمل إجرامى، يأخذ خطوات تجاه اكتشاف الجانى. بإيجاز يتصرف باعتباره محققًا.

لدينا هنا فى الواقع قصة بوليسية. فالعناصر القياسية لتمثيلية بوليسية موجودة: الجثة (المفهومة ضمنًا من خلال الأوصال المقطعة) والمحقق والتحقيق والمجرم.

ويقودنا وجود هذه القصة البوليسية العربية التراثية مباشرة إلى عدد من الأسئلة: أولاً، ما علاقة هذا النص بسياقه فى الأدب العربى؟ ثانيًا، كيف تُقَارَن النصوص العربية بقصص بوليسية تقليدية أو بقصص بوليسية أخرى لا تنتمى إلى الأدب الغربى؟ ثالثًا، كيف يُقارَن الأدب العربى البوليسى بالرواية البوليسية الغربية الحديثة؟ رابعًا، هل نستطيع أن نتكلم عن هذا الأدب على أنه جزء من أصل الرواية الغربية الحديثة؟ يبدو أن أفضل مكان نبدأ منه هو البحث عميقًا فى التراث العربى البوليسى.

إذا عدنا إلى ما سميناه "حالة اليد المخضبة"، نكتشف وجود عناصر أخرى تساعد على وضع هذه النادرة ضمن إطار القصة البوليسية. فالأدب النقدى المتعلق

بالقص البوليسي يميز بين "المحقق الكلاسيكي" و"المحقق المتحجر" (hard - boiled) والمحقق الكلاسيكي هو رجل بوليس سري نابه، تمثله شخصيات مثل س. أوجوست. دوبان (C. Auguste Dupin) لإدجار آلان بو، وشرلوك هولمز (Sherlock Holmes) لكونان دويل (Conan Doyle)، وهيركول بوارو (Hercule Poirot)، ومس ماربل (Miss Marple) لأجاثا كريستي، واللورد بيتر ويمسي (Lord Peter Wimsey) لدوروثي سايرز (Dorothy Sayers)، وغيرهم. من ناحية أخرى، يمثل المحقق المتحجر تطورًا أحدث في النوع الأدبي، وتصوره شخصيات مثل فيليب مارلو (Philip Marlowe) لرايموند شاندلر (Raymond Chandler)، وسام سبيد (Sam Spade) لداشيل هاميت (Dashiell Hammett)،..[٢] إلخ. وسوف تأتي الفرصة لنبين أن المعتضد - بوصفه محققًا- يوافق إلى حد أكبر النموذج الكلاسيكي.

نحن نتعامل، إذن، في "حالة اليد المخضبة" مع "قصة بوليسية كلاسيكية". إذ ينحصر خط القصة في الأحداث التي ترتبط مباشرة بالجريمة والتحقيق فيها، متبعًا الشكل القياسي الذي يبدأ باكتشاف جثة أو جُرم، ويقود إلى كشف المجرم.

وبالرغم من ذلك، فنحن نتعامل مع نادرة معينة صدف أن بطلها خليفة، وهذه النادرة ليست ظاهرة أدبية منعزلة تظهر وحدها أو في سياق مجموعة قصص "تحقيق" أخرى، فهذه القصة عن المعتضد تظهر في "أخبار الأذكياء" لابن الجوزي (ت. ٥٩٧ هـ/ ١٢٠٠م). والذكي هو نمط من الشخصيات يعرًف من خلال ذكائه. ويوضح مؤلف ابن الجوزي، شأنه شأن أعمال مشابهة من مصادر الأدب تتعلق بأنماط من الشخصيات، ميزة أو نمط الشخصية من خلال مجموعة من الأعمال. ومن الواضح أن هذه النادرة عن المعتضد - بمجرد وجودها في هذا النص- تقصد أن توضح مفهوم الذكاء.

غير أن الذكي في مصادر الأدب شخصية معقدة نسبيًا؛ لأنه يمكن أن يكون متضمنًا في عدد من الأنماط لشخصيات أكثر تخصصًا، تستقل بذاتها، (مثل الطفيليين أو اللصوص)، بوصفها أنماط شخصيات أدبية لها أعمالها الأدبية الخاصة المكرسة لها[٣]. لدينا، إذن، مجموعة من الأنماط المختلفة تمثل الذكاء، تتراوح بين نمط الخليفة أو السلطان إلى نمط الأطباء، واللصوص وحتى النساء.

كيف يتبدى ذكاء المعتضد فى هذه النادرة؟ أو - بتعبير أدق- ما النوع المحدد من ذكاء الخليفة المُمَثَّل هنا؟ لكى نصل إلى معرفة هذا، يجب أن نعيد صياغة هذا السؤال ونسأل أنفسنا: ما الأعمال المميَّزة فى هذه النادرة التى نستطيع أن نفسرها على أنها دليل على صفة الذكاء؟ من الواضح أن ما يقوم به المعتضد فى هذه القصة هو أن يخبر أحد عماله فى البدء كيف يشرع فى اكتشاف المجرم، وحالما يكتشف هذا المجرم، كيف يشرع فى إصلاح الأضرار التى ارتكبها هذا المجرم، وهو ما يتضمن عقابه على جريمته. ومن ثمّ تظهر هذه النادرة عن المعتضد صفتين أساسيتين تجسدان هذا النمط من الذكاء وهما: الذكاء من ناحية ونشر العدالة من ناحية أخرى، وبعبارة أخرى فإن تقييم ذكاء الخليفة لا يتوقف عند حدود اكتشاف المجرم وإنما يجاوز ذلك الاكتشاف إلى القصاص من الجانى وإحقاق العدل، وهما مقومان على جانب كبير من الأهمية سوف نوضحها فيما بعد. ومايهمنا الآن هو هذا الفعل المزدوج لرجل البوليس القادر على كشف المذنب وعقابه بوصفهما أساسًا لتعريف المعتضد بوصفه "الذكى".

من اللافت أيضًا أن هذه الظاهرة ليست ظاهرة منعزلة، بل إنها تمثل تركيبًا أساسيًا للنوادر التى تتعلق بالمحقق العربى الكلاسيكى، ويتبدى ذلك عندما نفحص الوحدات الأدبية الأخرى المتعلقة بهذا الخليفة ومغامراته مع الجريمة: (قال) المحسِّن: وبلغنى أنَّ المعتضدَ بالله قام فى الليل لحاجةٍ، فرأى بعض الغلمان المُردان قد نهض من ظهر غُلاَمٍ أمردَ ودب على أربعته حتى اندسَّ بين الغلمان، فجاءَ المعتضدُ فجعل يضعُ يده على فؤاد واحد بعد واحد إلى أن وضع يده على فؤاد ذلك الفاعل، فإذا به يخفق خَفَقَانًا شديدًا فوكزه برجله فقعد، واستدعى آلاتِ العقوبةِ فأقرَّ فقتله(٤).

فى هذه النادرة الموجزة، نرى الخليفة وقد عثر بالصدفة على عبد قام بعمل محرَّم، ثم عاد واختفى بين الجماعة. ولكى يكشف الخليفة عن المجرم، استخدم حيلة فحص دقات قلوب العبيد.

كما يمكن أن نرى أن الخليفة يُصوَّر مرة ثانية على أنه واهب العدالة بما أنه يعاقب العبد كما ينبغى. ولكن - فى الواقع- ينصب تركيز النادرة على قدرات

المعتضد كمحقق، إذ يفحص دقات قلوب العبيد المختلفين لكى يكتشف المجرم. وتبدو مهاراته بوضوح من خلال معرفته الوافية بردود الفعل الإنسانية وحدة ذهنه الثاقبة التى جعلته يفكر فى هذا الاختبار قبل أن تتاح الفرصة للمجرم ليحصل على فسحة من الوقت تكفى لتهدئة روعه. هذه الصفة أو القدرة يدعوها الإجماع النقدى بمصطلح "استنتاج منطقى" (ratiocination)، ويوجد وصف كامل لها فى الصفحات الافتتاحية من قصة بو "الجرائم فى الشارع مورج" .(The Murders in the Rue Morgue) وهى ميزة تتمثل فى تحقيقات أوجست دوبان أو شرلوك هولمز، وتجمع بين المعرفة بالطبيعة الإنسانية وتصرفاتها والملاحظة والمهارات التحليلية. وتبدو عملية الاكتشاف فى قصة بو "الرسالة المختلسة" (The Purloined Letter) شبيهة بتلك التى نجدها فى تلك النادرة عن المعتضد. فهى تأتى من خلال التساؤل عن كيفية تصرف المجرم فى حالة معينة(٥). وبناء عليه فإن معرفة المعتضد أن أحد نتائج الإثارة الجنسية هى تسارع فى دقات القلب ومن ثم تطبيقه هذه المعرفة هو الذى يسمح له باكتشاف المجرم.

فإذا عدنا إلى القصتين المتعلقتين بالخليفة المعتضد نجد أن كل واحدة منهما تبدأ بمعرفة أن جريمة ما قد ارتكبت ثم تنتقل إلى حل اللغز (أى تعيين المجرم)، وعقاب الطرف المذنب.

يتبدى كلا السردين، "حالة اليد المخضبة"، والحالة الثانية، التى يمكن أن نسميها "حالة العبد المثار"، مطابقًا للوصف الذى يقدمه ميشيل بوتور (Michel Butor) للنوع الأدبى البوليسى فى كتابه "استخدام الوقت" (L'Emploi du temps)، إذ يتحدث كاتب رواية بوليسية عن السرد البوليسى موضحًا أنه يمتلك سلسلتين زمانيتين مركبتين: أيام التحقيق التى تبدأ مع الجريمة، وأيام الدراما التى تقود إليها(٦). ويحاول تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) أن يبرهن، مطورا نفاذ البصيرة الأساسى هذا، أن الرواية البوليسية تحتوى على قصتين، قصة الجريمة وقصة التحقيق؛ وتكتمل عادة القصة الأولى، قصة الجريمة، قبل أن تبدأ الثانية. وحسب تودوروف، لا تقوم الشخصيات فى القصة الثانية بأى عمل، فهى تتعلم فقط. إضافة إلى هذا فإن قصة الجريمة قصة غائبة، ولا يمكن عرضها فى السرد كما حدثت، بينما تعمل القصة الثانية، غير المهمة فى حد ذاتها، بوصفها مجرد وسيط بين القارئ وقصة الجريمة.

هذه العناصر من السرد هى التى تسمح – حسب تودوروف – للقصتين بالوجود معا فى السرد[٧]. ويمكن أن نمحص مدى الإمكان الفعلى لأن نعتبر قصة التحقيق غير مهمة. بالطبع، يمكن اعتبارها، بمعنى من المعانى، طفيلية على القصة الأصلية. لكنها تعد أكثر من مجرد سرد شفاف ينقل معرفة عن القصة/ الجريمة الأصلية. هذا التصور يجعل من الجريمة جوهر القصة البوليسية، فى حين أن شخصية المحقق وطبيعة استنتاجه المنطقى هى أجزاء من النص جوهرية بالقدر نفسه. وإذا كان التحقيق هو وسيلة اكتساب المعرفة عن الجريمة، فإنه أيضا وسيلة لعرض براعة المحقق الفائقة. وهذا بالطبع ينطبق على المعتضد كما ينطبق على المحققين الحديثين.

ومع أخذ هذه التحفظات البسيطة فى الحسبان، يصبح من السهل أن نرى أن هذا المخطط "البوتورى/التودوروفى" ينطبق بشكل كامل على "حالة اليد المخضبة". وهو ينطبق أيضا على "حالة العبد المثار"، مع أنه فى الأخيرة يصل إلى أقصى حدوده الدنيا بالرغم من أن السلسلتين الزمانيتين قصيرتان جداً، غير أن التحقيق يبدأ فعلاً وعلى الفور بعد أن تُرتَكَب الجريمة.

فى القصة التالية تعد الصفات الجوهرية لهذا المخطط قابلة للتطبيق إلا من تغيير واحد:

(أنبأنا) أبو بكر بن محمد بن عبد الباقى، عن [أبى] القاسم على بن المحسن، عن أبيه، قال: بلغنى أن المعتضد بالله كان يومًا جالسًا فى بيت يبنى له يشاهد الصناع فرأى فى جملتهم غلاما أسود منكر الخلقة شديد المرح يصعد على السلاليم مرقاتين مرقاتين ويحمل ضعف ما يحملونه، فأنكر أمره فأحضره وسأله عن سبب ذلك فلجلج، فقال لابن حمدون وكان حاضرا: أى شىء يقعُ لك فى أمره؟ فقال: ومن هذا حتى صرفت فكرك إليه؟ ولعله لا عيال له فهو خالى القلب. قال: ويحك! قد خمنت فى أمره تخمينا ما أحسبه باطلا، إما أن يكون معه دنانير قد ظفر بها دفعة من غير وجهها، أو يكون لصا يتستر بالعمل فى الطين. فلاحاه ابن حمدون فى ذلك، فقال: على بالأسود. فأحضر، وقال: مقارع. فضربه نحو مائة مقرعة وقرره، وحلف إن لم يصدقه ضرب عنقه، وأحضر السيف والنطع، فقال الأسود: لى الأمان؟ فقال: لك الأمان إلا ما

يجب عليك فيه من حد. فلم يفهم ما قال له وظن أنه قد أمنه. فقال: أنا كنت أعمل فى أتاتين الآجر سنين، وكنت منذ شهور هناك جالسا فاجتاز بى رجل فى وسطه هميان فتبعته فجاء إلى بعض الأتاتين فجلس وهو لا يعلم مكانى، فحل الهميان وأخرج منه دينارا فتأملته فإذا كله دنانير فثاورته وكتفته وسددت فاه وأخذت الهميان وحملته على كتفى وطرحته فى نقرة وطينته، فلما كان بعد ذلك أخرجت عظامه فطرحتها فى دجلة، والدنانير معى يقوى بها قلبى. فأمر المعتضد من أحضر الدنانير من منزله وإذا على الهميان مكتوب لفلان بن فلان فنودى فى البلدة باسمه فجاءت امرأة فقالت: هذا زوجى ولى منه هذا الطفل، خرج فى وقت كذا ومعه هميان فيه ألف دينار فغاب إلى الآن. فسلم الدنانير إليها وأمرها أن تعتد، وضرب عنق الأسود وأمر أن تحمل جثته إلى الأتون(٨).

فى هذه النادرة التى سنسميها "حالة العبد المرح" يوجد بشكل واضح فعل إجرامى، وبالوضوح نفسه، يكافئ المعتضد الضحية ويعاقب المجرم، كما فعل فى "حالة اليد المخضبة". و على الرغم من هذه التشابهات توجد اختلافات مهمة. فى "حالة العبد المرح" لا تبدأ القصة بدليل واضح على أن جريمة قد ارتكبت. وهكذا، فإن التحقيق لا يسير من جريمة معروفة إلى مجرم غير معروف؛ فى الواقع يكتشف المجرم والجريمة فى وقت واحد. ومع ذلك، فإن "أيام الدراما"، حسب تعبير بوتور، تسبق التحقيق بالفعل.

ومن وجهة نظر أدبية بحتة، أعنى على المستوى السردى، نلاحظ أيضاً وجود فارق بين الحالتين. فى "اليد المخضبة" يعود عامل المعتضد محملاً بنتائج بحثه ويروى القصة بأكملها بكلماته هو. بتعبير آخر تروى الاتهامات الموجهة إلى المجرم من خلال ضمير الغائب، الذى يستبعد مرتين فى الحقيقة، وليس من قبل الطرف المذنب مباشرة. من ناحية أخرى تروى الجريمة فى "العبد المرح" عبر ضمير المتكلم، مع كل التفاصيل الشنعاء التى لا يمكن للمرء أن يعرفها إلا من المجرم نفسه. وتحل بشاعة السرد محل البشاعة الممثلة فى الاكتشاف الجسدى لليد والقدم المقطوعتين فى "حالة اليد المخضبة".

غير أن دور المعتضد بوصفه محققا لا يتأكد بمجرد كشفه لهذه الجريمة التى كانت غير معروفة قبل اكتشافه لها، بل أيضا عبر وجود الشخصية الثانية فى السرد، ابن حمدون، فى حيلة بوليسية كلاسيكية قياسية. هذه العلاقة بين المحقق والصديق الحميم هى بالطبع العلاقة نفسها التى نجدها بين شرلوك هولمز و واتسون، وبين س. أوغست دوبان وراويته. وهى تورط القارئ وتزوده بشخص إما ليتماثل معه أو ليشعر بتفوقه عليه، حسبما تكون الحالة. وبالإضافة إلى هذا، فإنه إذا كان القارئ يشعر بالحيرة وعدم القدرة على أن يحل لغز القصة أو أن يحزر ما يجرى، فإن وجود هذا الصديق، الذى يكون عادة هو أيضا متحيرا، يعطى القارئ ثقة ما. غير أن الأهم من هذا هو أن هذا التركيب يلفت الانتباه إلى تفوق شخص المحقق عن طريق جعله متفاعلا مع شخص دونه فى المهارات الاستنتاجية. وعندما يسأل المعتضد ابن حمدون عن رأيه فى أمر العبد، فهو يفعل تماما الشىء نفسه الذى سيفعله دوبان أو شرلوك هولمز فى حالة كهذه. وجواب ابن حمدون، الذى يبدو منطقيا على المستوى السطحى، هو بالطبع النقيض الجذرى للشرح الذى يقدمه الخليفة، والذى يثبت أنه الشرح الصحيح. ويعمل الاختلاف فى كلا المستويين فى تفسير تصرف العبد فى آخر الأمر على تأكيد ذكاء المعتضد، وذلك على حساب ابن حمدون.

تظهر إذن هذه النوادر بوضوح قدرات المعتضد بوصفه محققًا، علاوة على ذلك، ترتبط بالنوع الأدبى البوليسى الكلاسيكى بطريقة أخرى. وكما أشار نقاد هذا النوع الأدبى، فإن القصة البوليسية تبدأ على نحو ثابت بمحيط هادئ أو طبيعى، تكتشف أثناءه الجثة أو تعرف الجريمة. وهكذا يتم تدمير النظام الأولى ولا يعاد إلى التوازن إلى أن يكتمل التحقيق ويكتشف المجرم(٩). ولدينا فى هذه النوادر مع المعتضد الظاهرة نفسها تقريبا؛ فى "اليد المخضبة" يكون الخادم واقفا على ضفاف نهر دجلة يراقب صياد سمك، وهو مشهد شبه رعوى. وفى النادرة مع ابن حمدون، يكون المعتضد جالسا فى أحد بيوته يراقب العمال أثناء عملهم. ولا تشير البداية الهادئة إلى التطور الإجرامى اللاحق. وتبدو هذه السلسلة من التطور غير مرسومة بالوضوح نفسه فى "حالة العبد المثار"، على الرغم من وجود عناصر منها ضمنيا، حيث إن الجريمة قد اكتشفت بينما كان المشهد الخلفى يتمثل فى أهل البيت النائمين.

المعتضد والمكافحون الآخرون للجريمة من العرب

بالرغم من أن كل هذه النوادر تعرض القدرات الاستنتاجية للخليفة المعتضد، فإن ابن الجوزى، فى "أخبار الأذكياء"، لم يوقف هذه القدرات على المعتضد وحده، إذ نقرأ: "دخل على إياس بن معاوية ثلاث نسوة(١٠). فقال: أما واحدة فمرضع، والأخرى بكر، والأخرى ثيب، فقيل له: بم علمت؟ قال: أما المرضع فإنها لما قعدت أمسكت ثديها بيدها، وأما البكر فلما دخلت لم تلتفت إلى أحد، وأما الثيب فلما دخلت رمقت بعينها يمينا وشمالا"(١١).

فى هذه النادرة يعين إياس أنماط النساء اللائى دخلن الغرفة، اعتمادا على ما أبدينه من تصرفات. غير أنه، بالطبع، لكى يتسنى له أن يفعل ذلك، يجب أن يمتلك معرفة واسعة بالسلوك الإنسانى.

وفى نادرة أخرى نظر هذا القاضى نفسه إلى "صدع فى أرض، فقال: تحت هذا دابة، فنظروا فإذا حية، فقيل له: من أين علمت؟ قال: رأيت ما بين الآجرتين نديا من بين جميع تلك الرحبة فعلمت أن تحتها شيئا يتنفس"(١٢).

لم تكن المهارات التى يصورها إياس فى هذه النوادر مجهولة فى التراث. فعلى سبيل المثال ضمن الميدانى والزمخشرى فى مجموعات أمثالهم: "أذكى من إياس". وهذا بالطبع يقصد به توضيح - كما تفعل الأمثال التى على هذا النمط - أن إياسا يملك هذه الميزة لدرجة أنه يصبح النموذج الذى يقاس عليه أفراد آخرون. ولكى يفسر القارئ المثل بالشكل الصحيح يورد الميدانى فى "مجمع الأمثال" والزمخشرى فى "المستقصى فى أمثال العرب" نوادر أخرى تتبع هذا النموذج الذى سبق لنا ملاحظته(١٣).

ولا نحتاج إلى القول بأن مهارات إياس تشبه إلى حد كبير تلك التى أصبحنا نربطها بشخصية شرلوك هولمز؛ عندما سئل إياس كيف عرف الحل، فمن الغريب أنه لم يجب: "واضحة يا عزيزى محمد" على طريقة شرلوك هولمز.

غير أن الاستنتاج وحده لا يصنع محققًا. وعلى الرغم من أن هذه القدرات مهمة فى شخصية المحقق، فهى غير كافية لتعريفه. وفى كثير من الأمثلة التى تظهر

ذكاء استثنائيًا وقدرات استنتاجية، تصبح مسألة إظهار ما هو خبيء بمثابة الجوهر الفعلى للنادرة، ومن ثم فإن عملية الاستنتاج - بعكس قصص المعتضد - لا تحوى معانى متضمنة أبعد من وجودها نفسه. بمعنى أنه لا يصبح الاستنتاج فى عدم وجود جريمة بمثابة تحقيق.

ومع ذلك فليس المعتضد الشخص الوحيد - من بين الذين يقدمهم ابن الجوزى- الذى يتعامل مع الجريمة أو المجرمين أو ينشر العدالة. وإذا أخذنا مثالاً واحداً فقط، فسنجد لدينا قصصاً عن الحاكم القوى، عضد الدولة(١٤):

"بلغ إلى عضد الدولة خبر قوم من الأكراد يقطعون الطريق ويقيمون فى جبال شاقة فلا يقدر عليهم، فاستدعى أحد التجار ودفع إليه بغلا عليه صندوقان فيهما حلوى قد شيبت بالسم وأكثر طيبها، وتركت فى الظروف الفاخرة، وأعطاه دنانير وأمره أن يسير مع القافلة ويظهر أن هذه هدية لإحدى نساء أمراء الأطراف، ففعل التاجر ذلك وسار أمام القافلة، فنزل القوم وأخذوا الأمتعة والأموال وانفرد أحدهم بالبغل وصعد به جماعتهم إلى الجبل وبقى المسافرون عراة، فلما فتح الصندوقين وجد الحلوى يضُوع طيبُها، ويدهش منظرها، ويعجب ريحها، وعلم أنه لا يمكنه الاستئثارُ بها فدعا أصحابه، فرأوا مالم يروه أبدا قبل ذلك، فأمعنوا فى الأكل عقيب مجاعة، فانقلبوا فهلكوا عن آخرهم، فبادر التجارُ إلى أخذ أموالهم وأمتعتهم وسلاحهم، واستردوا المأخوذ عن آخره..."(١٥).

تتضمن هذه النادرة - كما هو واضح- ارتكاب جريمة، كما تتضمن بالوضوح نفسه العقاب الذى يدبره الحاكم لمرتكبى هذه الجريمة. غير أن عضد الدولة وإن كان يبدو باعثًا على حل المشكلة لا يتصرف بوصفه محققا. فبينما تبين حيلته ذكاءه بالفعل، وتجيزله بحق أن يدرج بين "أذكياء" ابن الجوزى، فإن تكشف السرد شيئًا فشيئًا مختلف تماماً عن مثيله فى النوادر التى تتعلق بالمعتضد. والأهم من ذلك، إنه لا يوجد عملية اكتشاف. تظهر الجريمة فى بداية النادرة، على شكل شكوى إلى الحاكم. وتحذو مجموعة النوادر التى تتعلق بعضد الدولة حذو هذا النموذج من شكوى أو مشكلة تطرح فى البدء، ثم تحل عن طريق حيلة فى النادرة ذاتها. ولكننا لا نجد عملية

اكتشاف حقيقية يظهر المجرم من خلالها. إن ذكاء عضد الدولة لا يستخدم لكشف هوية مجرم وإنما لإلحاق عقوبة بمجرمين يحاولون الخروج على سلطة الحاكم. هذا ما نراه أيضًا فى قصة مشابهة إلى حد ما، حين يخدع عضد الدولة تاجرًا ويجعله يطلق عقدًا كان يمسكه بغير حق[١٦]. ويصبح هذا الإطلاق بالتالى دليلاً يقود إلى عقاب التاجر. فى هذه القصة نجد أن هوية المجرم معروفة، ويكمن ذكاء الحاكم فى احتياله على المجرم لكى يظهر ما سرق. ولذلك، لا نجد فى أى من القصتين سردا بوليسيا حقيقيا، أى ذلك الذى يبدأ عادة بمعرفة الجريمة، ثم ينتقل إلى تحديد المجرم. بدلاً من ذلك، تنتمى مجموعة قصص عضد الدولة[١٧]، عندما نضمها إلى قصص المعتضد، إلى مجموعة أكبر يمكن تسميتها نوادر مكافحة الجريمة؛ وهى التى يستعمل فيها حاكمٍ ما ذكاءه النموذجى لكى يتأكد أن أية جريمة تلقى عقابها.

يؤدى بنا هذا بالتالى إلى مسألة مهمة وهى: لماذا المعتضد؟ عندما نقول إن المعتضد يمثل التجسيد الأدبى للمحقق، فنحن نقول إن القصص التى تتضمن عملية التحقيق تميل إلى أن تتجمع حول ذلك الخليفة. فى الواقع يوجد فى "أذكياء" ابن الجوزى قصص قليلة يمكن اعتبارها قصصًا بوليسية، وهى مرتبطة بحكام آخرين. وتدور واحدة منها حول شخصية خليفة عباسى آخر، هو المنصور[١٨]. وهناك حالة أخرى أكثر تعقيداً تظهر مع سليمان، الملك التوراتى، والنبى فى التراث الإسلامى. وتتراوح القصص التى تظهر مهاراته الاستنتاجية من القصة التوراتية الشهيرة عن كيفية فصله فى قضية تتعلق بتحديد الأم الحقيقية لطفل إلى القصة التالية، التى تعمل فعليًا كنادرة بوليسية: "جاءَ رجل إلى سليمانَ النبيِّ صلى الله عليه وسلَّم فقال: يانبيَّ الله إن لى جيرانًا يسرقون أوزى. فنادى: الصلاةُ جامعة. ثم خطبهم فقال فى خطبته: وأحدكم يسرق أوز جاره ثم يدخل المسجد والريش على رأسه! فمسح رجل برأسه فقال سليمان: خذوه فإنه صاحبكم"[١٩]. وعلى الرغم من أنه لا يوجد لدينا هنا تحقيق بالمعنى الحقيقى للكلمة، فإننا نجد الحاكم إذ يستخدم قدراته الاستنتاجية ليجد فاعل الجريمة التى أُبلغ عنها سابقًا. وليست كل نوادر مكافحة الجريمة السليمانية قريبة إلى هذه الدرجة من النموذج البوليسى. ومن ثَمّ لا ترتبط هوية سليمان وذكاؤه بعملية التحقيق بالوضوح نفسه الذى نراه عند المعتضد[٢٠].

هذه الحالة الأدبية حالة مألوفة، وكما ذكرنا سابقًا، تشكل هذه النوادر جزءًا من مصادر الأدب، وهو أدب قصصي مؤلف في أغلبه من نصوص تعالج أنماطًا متنوعة من الشخصيات وفي معظم الحالات تكون هذه الأنماط أنماطًا اجتماعية، وقد تتراوح بين الظريف والمجنون وصولاً إلى البخلاء والطفيليين، وكما أظهرت في دراسات سابقة فإن هذا الأدب يصور نمطًا معينًا من الشخصية من خلال أعمال قياسية يحتمل أن تقوم بها تلك الشخصية نظرًا لطبيعتها. ويمكن أن نضيف أن أدب الشخصيات ينزع إلى تصوير نمط شخصية بعينها من خلال أعمال أفراد مختلفين[٢١]. وعلى الرغم من وجود هذه النزعة، كثيرًا ما تزودنا مصادر الأدب بفرد نموذجي ليمثل نمطًا معينًا. ومن الشيق أن هؤلاء الأشخاص النموذجيين يتم تقديمهم على أنهم شخصيات تاريخية. ففي أدب التطفيل - على سبيل المثال- يظهر أفراد كثيرون وهم يقومون بأعمال تطفيل مميزة. ومع ذلك يوجد طفيلي نموذجي هو بُنان يقدم كنموذج لبطل التطفيل[٢٢].

ولدينا ظاهرة مشابهة مع المعتضد. والاختلاف الأساسي هو أن المعتضد يسيطر على المحققين بدرجة أكبر مما يفعل بنان مع الطفيليين. وربما يكون أهم سبب لهذا هو أننا ندخل في حالة المحقق إلى دائرة أكثر اتساعًا أو صنفًا أدبيًا أكبر يتم التعامل فيه مع الحاكم بوصفه ذكيًا وهو بدوره فرع من فروع الأذكياء.

غير أن المرء يمكن أن يتساءل لماذا تم اختيار هذا الخليفة لهذا الدور السردي بعينه؟ ولعل التاريخ يجيبنا عن هذا؛ حيث تدعم شخصية المعتضد التاريخية شخصيته الأدبية، فقد حكم المعتضد كخليفة من ٨٩٢/٢٧٩ إلى ٩٠٢/٢٨٩، وعلى الرغم من أن المؤرخين وكاتبي السير القدماء يختلفون في كم وطبيعة المعلومات التي يقدمونها عن المعتضد، إلا أن ثمة صورة واضحة تظهر عنه، وهي صورة يمكن أن تساعدنا على فهم الصورة الأدبية. على سبيل المثال يشار إلى فضائل الخليفة من قبل الخطيب البغدادي في "تاريخ بغداد"، ومن قبل أبي الفداء في "المختصر"[٢٣]. ولقد كان المعتضد، حسب ابن العماد، مشغولاً جدًا بأمور شعبه لدرجة أنه كان يلبس الملابس نفسها لمدة سنة بأكملها[٢٤]. وإلى جانب هذه الصورة عن حاكم عادل ومسئول، تظهر صفات أخرى. فقد اشتهر المعتضد بكونه قد قوى الخلافة وأعاد النظام في الحكومة

والبلد كلها، إضافة إلى أنه أعاد تنظيم الشرطة. كما أنه كان معروفًا بحدة ذهنه وهيبته(٢٥). ويشرح المسعودي بوضوح، في كتابه "مروج الذهب"، أن المعتضد كان لديه ميل إلى التعذيب وكانت لديه آلات تعذيب معقدة استخدمها في استخلاص اعترافات من أشخاص عديدين. ويلاحظ أبو الفداء وابن الوردي وابن الأثير - على سبيل المثال- أنه حتى أصدقاء الخليفة قد امتنعوا عن القيام بأية أفعال قد تجرمهم خوفًا منه(٢٦).

يبدو على ذلك صيت المعتمد القصصي وكأنه يدعم الشخصية التاريخية للمعتضد، غير أنه من الخطأ أن نعزو الشخصية الأدبية مباشرة إلى الشخصية التاريخية. فشخصية المعتضد - المحقق مدينة في وجودها بشكل أساسي إلى أسباب أدبية. فهي تتناسب مع الخطة الأدبية وتفي بالمطالب الجمالية الواضحة في هذا الفرع من مصادر الأدب. ومركز المعتضد في "أخبار الأذكياء" دليل كاف على ذلك، فالشخصية التاريخية للمعتضد لم تفعل سوى أنها جعلت منه مرشحًا ممتازًا للتبني داخل نظام أدبي.

هكذا يظهر المعتضد على المستوى الأدبي في شخصية محقق ماهر. وكما بينا سابقًا بإسهاب، فإن حقيقة أنه يكافح الجريمة تمثل مجرد مكون واحد من وجوده الأدبي بوصفه محققًا، وحقيقة أن شخصًا يكافح الجريمة لا تجعل منه، وحدها، محققا أدبيًا.

"ألف ليلة وليلة" والأدب العربي البوليسي

لقد أهمل النقاد المعتضد، في بحثهم الدائم عن السوابق الأدبية، وحولوا انتباههم بدلاً من ذلك إلى "ألف ليلة وليلة". ويشير روجر آلان (Roger Allen) في مؤلف كتبه مؤخرًا عن الرواية العربية، إلى "حكاية التفاحات الثلاث"، باعتبارها "رواية بوليسية شبه نموذجية: "يعثر على الجثة في بداية القصة، يريد الخليفة أن يكتشف من هو المجرم، وفي النهاية تحل خيوط الحكاية المؤسفة كلها"(٢٧). وفي مقال لاحق خصصه لتحليل مفصل لهذه القصة، يصفها آلان بأنها "لغز جريمة نموذجي" و"قصة بوليسية مصنوعة بشكل ممتاز"(٢٨). في الواقع قد يتصور القارئ من هذه الملاحظات

أنه يتعامل مع "رواية بوليسية نموذجية"(٢٩)، ومن ثم فإن فحصاً لـ "حكاية التفاحات الثلاث" سيساعدنا على الأقل على مجرد تسليط الضوء على الحدود الأدبية الصحيحة لما نسميه قصة بوليسية، مما سيساعدنا بدوره على فهم شخصية المحقق بشكل أفضل.

تتعلق قصة "التفاحات الثلاث" بالخليفة هارون الرشيد ووزيره جعفر. يدفع الخليفة مبلغًا من المال إلى صياد سمك نظير صيده الذى يتضح أنه صندوق مغلق يحتوى على جسد مقطع الأوصال لامرأة جميلة. يصرخ الخليفة فى هلع ويسأل نفسه: هل سيقتل الناس إذن فى عهده ويحملونه عبء ذلك ومسئوليته يوم القيامة؟ ويقرر أن ينتقم للمرأة. ثم يأمر هارون الرشيد جعفر بأن يجد القاتل، محذراً إياه بأنه إن لم يجده فسوف يقتله هو بدلاً منه. يطلب جعفر مهلة ثلاثة أيام، وخوفًا من أن لا يجد القاتل الفعلى يلزم بيته خلال الأيام الثلاثة. فى اليوم الرابع يرسل الخليفة فى طلبه، وبما أنه لم يجد القاتل يأمر هارون الرشيد بإعدامه. وفى الطريق إلى المشنقة يعترف رجل شاب بالجريمة فيبتهج جعفر. لكن مسنًا يتقدم ويعترف هو أيضا بالجريمة. يستخف الرجل الشاب باعتراف الرجل المسن، ويأخذ جعفر كليهما إلى الخليفة، ويشرح له ما حدث، يعترف كلا الرجلين مجدداً ويقرر الخليفة أن يعدم كليهما. غير أن جعفر ينصحه بالعدول عن قراره، موضحًا له بأنه فى هذه الحالة سيقتل رجلاً بريئًا.

يصر الرجل الشاب مجدداً على ذنبه، واصفًا الطريقة التى قتل بها المرأة، وصولاً إلى الأشياء التى وجدت فى الصندوق المغلق. فيسأله الخليفة: لماذا فعل هذا؟ يشرح الرجل الشاب أن المرأة كانت زوجته وبأنها مرضت وأرادت تفاحة، ولم يستطع الحصول على أى تفاح، فسافر إلى البصرة ليحصل على بعض التفاح ويقدمه لها. وعند عودته، كانت زوجته مريضة جداً إلى حد أنها لم تستطع أن تأكل التفاح، فترك التفاحات الثلاث بجانب سريرها. ثم عاد إلى حانوته ورأى عبداً أسود معه تفاحة. فسأل الشاب العبد عن التفاحة، وأجابه الأخير بأن سيدته قد أعطته إياها، وبأنها قد حصلت على التفاحات من زوجها الذى حصل عليها من البصرة. فعاد الرجل الشاب إلى بيته، ولم يجد سوى تفاحتين. فسأل زوجته عن هذا فأجابت بأنها لا تعرف. فقتلها ورمى جسدها فى نهر دجلة.

عند هذه النقطة من القصة، يتوسل الرجل الشاب إلى الخليفة بأن يشنقه بسرعة، خوفًا من أن تطلب زوجته الانتقام منه يوم القيامة. ثم يتابع القصة. بعد أن تخلص من زوجته، عاد إلى البيت فوجد ابنه الأكبر يبكي. وعندما سأله عن سبب بكائه باح له الولد بأنه كان خائفًا من أمه لأنه كان قد أخذ واحدة من التفاحات، ولكن عبدًا أسود ضخمًا أخذها منه وسأله من أين حصل عليها؟ مما جعل الخوف يستبد بالولد ويخبره عن مصدرها. بالطبع، عند هذه النقطة، أدرك الرجل الشاب غلطته وبدأ يندب زوجته. ثم علم عمه – الذى هو والد زوجته– بالقصة وندب الاثنان الزوجة معًا. وهذا العم هو فى الواقع الرجل المسن الذى اعترف أيضًا بالجريمة. ثم يخبر الرجل الشاب الخليفة بأن الذنب كله هو ذنب العبد الأسود. عندئذ يطلب الخليفة من جعفر أن يجد العبد ويحضره خلال ثلاثة أيام، محذرًا إياه بأنه سيقتله إذا لم يجده. فيعود جعفر إلى بيته ويقول لنفسه بأن الحيلة والمكر لن يفيدانه. فيبقى فى البيت للأيام الثلاثة ويكتب وصيته، وعندما يأتى رسول الخليفة إليه فى اليوم الرابع، يقوم بتوديع أهله. وعندما يودع ابنته الصغرى، وهو آخر شيء يفعله، يشعر بشيء مستدير داخل طيات ثوبها فيسألها عنه. ويعرف أنه تفاحة جلبها ريحان عبدهم إليها، فيبتهج جعفر، ويأخذ التفاحة ويرسل فى طلب العبد. ثم يعترف العبد ويدهش جعفر من الحكاية كلها. يحزنه مصير العبد لكنه يفرح لنجاته. ثم يأخذ العبد إلى الخليفة ويخبره بالقصة بأكملها. فيدهش الخليفة للغاية، ويضحك إلى أن يسقط على ظهره. ثم يقول جعفر بأن هذه القصة لم تكن بمثل غرابة قصة نور الدين، ويطلب منه الخليفة أن يرويها. لكن جعفر يشترط لحكايتها أن يسامح الخليفة عبده. ويوافق الخليفة على ذلك.

ثم تأتى قصة نور الدين وابنه. وبعد هذه الحكاية الطويلة يعود نص "ألف ليلة وليلة" بصورة موجزة إلى حكاية "التفاحات الثلاث" ليخبرنا بأن الخليفة قد دهش لهذه القصة الأخيرة، وأنه عتق العبد، وأعطى الرجل الشاب أحد عبيده ومعاشًا شهريًا، وجعله نديمًا له(٣٠).

وبالرغم من كل تلك الأحداث فإن "حكاية التفاحات الثلاث" لا تعد قصة بوليسية. ولقد أظهرت ميا جيرهارت (Mia Gerhardt) ذلك، قبل ما يزيد عن عشرين سنة، فى دراستها الممتازة: The Art of Story - Telling: A Literary Study of the

Thousand and One Nights، ولاتزال حجـجـهـا على قـدر كبـيـر من الإقنـا ع. لاحظت جيرهارت أن القصة البوليسية الحديثة تمتلك "ميزة تركيبية: كرونولوجيتها المعكوسة. فـبعد أن تبدأ باكتشـاف الجريمة التى تتـفاوت درجـة إثارتهـا، تقدم إعـادة تركـيب تدريجية للماضى لكى تظهر كيف وعلى يد من ارتكبت الجريمة"[٣١]. ونميز هنا بالطبع التركيب "البوتورى / التودوروفى". غير أن جيرهارت تتابع وتضـيف ميزة ثانية وهى "تعتمد إعادة التركيب هذه على نشاط نوع معين من البطل، المحقق"[٣٢].

وهكذا تصنف جيرهارت "حكاية التفاحات الثلاث" على أنها مجرد "نصف" قصة بوليسية[٣٣]. ويبدو أن جيرهارت محقة بشكل تام فى هذا التقييم لأن المقياس الثانى – المحقق– مفقود كما أشارت[٣٤].

وإذا كان هناك ثمة محقق فمن سيكون؟ هل هو الخليفة، كما توحى أمثلتنا الأخرى؟ إن رد فعل هارون الرشيد، مثله مثل المعتضد، وهو الغضب الشديد إزاء حقيقة أن جريمة بشعة قد لطخت سلطته القضائية. لكنه لا يجرى تحقيقًا؛ بل إنه بدلاً من ذلك يأمر جعفر بأن يجد القاتل. غير أن هارون الرشيد – على عكس المعتضد – لا يعطى عامله تعليمات دقيقة عن كيفية إيجاد القاتل. والوسيلة الوحيدة التى يفكر فيها للإسرا ع فى التحقيق هى أن يهدد بقتل المحقق.

هل جعفر إذن هو المحقق؟ غير أن جعفر هو أبعد شخص يمكن تخيله بوصفه محققًا. فهو يذهب إلى البيت ويجلس للأيام الثلاثة التى كان من المفترض أن يبحث خلالها عن المجرم. فى الواقع نراه يقر بعجزه دون بذل أية محاولة، ولئلا يظن القارئ أن ذلك سلوكًا عرضيًا فإن نموذج تصرف جعفر يتكرر. فى المرة الأولى يطلب منه أن يجد القاتل، لكنه يبقى فى البيت بدلا من ذلك. فى المرة الثانية يكلفه الخليفة بأن يجد العبد، ويبقى ثانية فى البيت. وطبعًا فى كلتا الحالتين كانت حياة جعفر معرضة للخطر، لذلك لا يمكن للمـرء أن يقـول بأنه لم يكن لديه دافع شـخـصى لكى يجد المجرمين. وتكشف إحدى ملاحظات جعفر عن هذا بشكل أوضح فقد قال لنفسه عند نقطة معينة بأن الحيلة والخدا ع لن يفيدانه، ولا يمكن أن نجد تصرفًا أبعد من تصرفه هذا عن تصرف المحقق الحقيقى الذى يعتمد على مهاراته العقلية.

لا يوجد إذن محقق فى القصة. وهذا يعنى أنه لا يوجد تحقيق أيضًا. يعترف الرجل الشاب، لكن ذلك لا يحدث بناءً على إلحاح القوة الممثلة للعدالة وإنما بإرادته الحرة. إضافة إلى ذلك ففى خلال عملية الاعتراف لا يتم دفع الشاب إلى إظهار معلومات أخرى عبر استجواب الخليفة مثلاً. وبالتالى، لا يمكن أن يقول المرء بأن الاعتراف قد انتزع منه، كما نرى فى إحدى نوادر المعتضد.

من الشيق أيضًا أن نتأمل رد فعل الخليفة فى نهاية القصة. عندما يخبره جعفر بقصة العبد، ينفجر هارون الرشيد بالضحك. وهذا يتناقض مع ما يتوقعه المرء من محقق؛ فعادة يكون كشف هوية المجرم عملاً مهيبًا. ولكن حتى إذا كان هذا غير صحيح فإن ضحكة هارون الرشيد ليست ضحكة انتصار: إذ توضح القصة بأنه قد دهش للحكاية، وبأنه ضحك فى الحقيقة لأن الشرح كان أبعد شىء يمكن أن يتخيله. ثمة حقيقة أخرى أيضًا تتعلق بمسألة نشر هارون الرشيد للعدالة إذ نجده لا يعاقب أحدًا. وعلى الرغم من أن رد الفعل هذا يتوافق مع تركيب متكرر نراه فى "ألف ليلة وليلة"، وهو الذى تنقذ فيه القصص أرواح البشر[٣٥]، فإنه لا يناسب الشكل البوليسى[٣٦]. وحتى القصص البوليسية الحديثة التى لا تقدم بالضرورة عقاب المجرم تفترض أن الجريمة ستلقى عقابها.

فى الواقع ، إذا كان علينا أن نرى هذه القصة فى علاقتها بالأدب البوليسى، فسيكون علينا أن نستنتج بأنها تمثل على أحد المستويات سردًا معاكسًا للسرد البوليسى أو حتى مضادًا له، إن لم نقل محاكاة ساخرة (parody) للنوع، فمكونات القصة البوليسية الأساسية مقلوبة، أو ربما حتى موضع تهكم؛ فجعفر – الذى علينا أن نراه محققًا يفترض فيه أن يتعقب المجرمين – يبقى فى البيت ولا يبذل أى جهد لكى يجدهم على الرغم من أن حياته فى خطر ويكافئ الرجل الشاب المذنب، ويحرر العبد المذنب. أما الخليفة، الذى أخذ على نفسه عهدًا بالانتقام للضحية والذى كان رد فعله الأولى فى النص هو الغضب، ينهى السرد بالضحك، دون أن يلحق بالجانى العقوبة التى أوعد بها.

هذه المعالجة لمسألة التحقيق فى الجرائم، الشبيهة بالمحاكاة الساخرة تظهر وجود ارتباط بين الخليفة ودور التحقيق وعقاب الجرائم فى النصوص الأدبية العربية الكلاسيكية. وربما تكون "حكاية التفاحات الثلاث" حالة قصوى فى هذا الخصوص، بسبب عناصر المحاكاة الساخرة فيها. لكنها تذكرنا - كما أظهر جون كاويلتى وآخرون فى الأدب الحديث - بأن الجرائم والجثث لا يخلقان بمفردهما أدبًا قصصيًا بوليسيًا[٣٧]. فالمحقق والتحقيق مكونان جوهريان. ويبدو أن قصص الجريمة غير البوليسية واسعة الانتشار فى "ألف ليلة وليلة"، وكذلك فى مصادر الأدب[٣٨]. غير أن عنصر الجريمة فى "ألف ليلة وليلة" ليس هو الشىء الوحيد الذى جذب انتباه النقاد فى بحثهم عن السوابق للمحقق البوليسى فى الأدب العربى الكلاسيكى. إن ريجى ميساك[٣٩] (Regis Messac)، فى Le "Detective Novel" et l'influence de la pensee scientifique، يصف قصة "سلطان اليمن وأبناؤه" بأنها تمثل السلف لشخصية المحقق الغربى. ومع ذلك فإن القصة ليست قصة بوليسية، والأبناء الثلاثة ليسوا محققين فعلاً. فكل ما يفعلونه هو أنهم يظهرون نوعًا من أنواع الاستنتاج المنطقى المستخدم أيضًا من قبل المحققين، وهذا يضعهم ويضع قصتهم فى إطار نوع من أنواع أدب الاستنتاج المنطقى غير البوليسى الذى كان مرتبطًا فى "أخبار الأذكياء". على سبيل المثال، بإياس بن معاوية.

الأدب البوليسى فى الشرق والغرب

حتى بعد أن نغض النظر - كما يجب أن نفعل فى اعتقادى - عن القصص العربية ذات الصلة بالقصص البوليسية، التى لا تعد قصصًا بوليسية حقيقية، يبقى لدينا مجموعة من القصص تتناسب مع التعريف الغربى الحديث للقصة البوليسية. ومع ذلك فقد أصبح واضحًا أن هذه القصص تنطوى على صفات مميزة لبيئتها الأدبية العربية أيضًا، وتشكل جزءًا لا ينفصل عنها. من الواضح أن هناك اختلافات فى الطريقة التى يقدم بها السرد البوليسى فى الشرق عن مثيله فى الغرب. ويمكن رؤية هذه الاختلافات بشكل أكثر وضوحًا إذا أعدنا فحص "حالة اليد المخضبة" فى سياقها وسألنا أنفسنا عن ماهية الوظائف فى النادرة. وإذا استعملنا مفهوم الوظيفة البروبية (Proppian) بعد تعديلها على طول الخطوط التى يقترحها كلود بريموند[٤٠] (Claude Bremond) فى هذه الحالة ستكون الوظائف فى النادرة كالتالى:

١- اكتشاف الجريمة.
٢- إجراءات التحقيق.
٣- اكتشاف المجرم.
٤- اعتقال المجرم واستخلاص الاعتراف.
٥- العقاب.

يوجد فى هذه القائمة وظيفتان تتطلبان تمييزهما عن السرد البوليسى الكلاسيكى الغربى: أعنى استخلاص الاعتراف والعقاب. تحتوى القصص البوليسية الغربية فى كثير من الأحيان على اعترافات المذنبين، غير أن ذلك ليس مطلبًا جوهريًا. وحتى عندما تكون هذه الاعترافات موجودة، فإنها تعمل عادة عمل مرآة أدبية لشرح أبعاد الجريمة التى قد يكون المحقق قد أوضحها بالفعل قبل عملية الاعتراف. قد يوجد استثناءات لهذا. لكننا لا نجد فى أى حالة من الحالات استخلاصًا للاعتراف عن طريق التعذيب مثلاً، كما هى الحال فى التراث العربى. ألا يتعارض هذا الاستخلاص القسرى للاعتراف مع المهارات البوليسية للمحقق؟ ألم يأخذ التعذيب مكان الاستنتاج المنطقى كوسيلة لتعيين المجرم؟ توجد نقطتان متسلسلتان هنا: أولاً يستخلص الاعتراف، أو فى حالات معينة يتم اللجوء إلى التعذيب فقط بعد أن تكون هوية المجرم قد أثبتت على المستوى العقلانى. وما الاعتراف إلا مجرد تأكيد إضافى زائد من وجهة النظر التحقيقية البحتة، ويبدو أن ضرورته تنبع من اهتمامات معنوية وأخلاقية وليس من اهتمامات عقلانية. وكأى شىء آخر، يبدو أنه يستجيب إلى حاجة أدبية جوهرية للبرهنة على صحة حكم الخليفة.

غير أنه يوجد عنصر ثان لاستخلاص الاعتراف. ويتطلب فى كثير من الأحيان ذكاء من قبل الخليفة. أى إنه لا يتطلب بالضرورة عملية التعذيب. فى "حالة اليد المخضبة" - على سبيل المثال- يكون منظر اليد والقدم المقطوعتين كافيًا للحث على الاعتراف. وأحيانًا لا يكون التعذيب كافيًا؛ إذ نرى فى قصة عن المعتضد - فى "مروج الذهب" للمسعودى- أن مجرمًا قد أصر على براءته، بالرغم من تعرضه لعمليات تعذيب متكررة. ولكى يخدعه الخليفة يوهمه بأنه مقتنع ببراءته ويهيئ وجبة سخية وسريرًا مريحًا للمشتبه به. وفى اللحظة التى كاد فيها المجرم أن يقع فى سبات عميق

يهزه الخليفة موقظًا إياه ويسأله كيف ارتكب الجريمة بالضبط، فيكشف اللص نفسه شارحًا كيف أنجز فعلته(٤١). وبشكل مشابه لا يقاد "العبد المرح" إلى الاعتراف إلا بمزيج من الخداع والتعذيب معًا. وإذا حاولنا تقييم مثل هذه الأحداث، علينا أن نتذكر أن التعذيب لم يكن يعتبر عملاً بشعًا كما نعتبره اليوم، وإنما كان يماثل ببساطة تقنيات أخرى للتحايل على المجرمين من أجل الاعتراف. كما أنه كان يمثل أداة للعدالة، حيث إننا لا نقرأ في هذا الأدب عن تعرض الأبرياء للتعذيب.

يرتبط بالقطع التعذيب القضائي بتراكم أدوار الخليفة. أعني كونه محققًا وقاضيًا في وقت واحد. ويمكن أن نقول الشيء نفسه عن آخر الوظائف التي ذكرناها – العقاب– التي تميز المعتضد بشكل واضح عن أقرانه الغربيين. فهو المحقق ومنفذ القانون في الوقت نفسه. وفي النموذج الغربي المرادف، أي النموذج البوليسي الكلاسيكي، يكون المحقق منفصلاً عن البوليس أو المؤسسة القضائية. وهذا لا يعني ضمنيًا وبالضرورة علاقة عدائية بين الاثنين. نحن نشير ببساطة إلى حقيقة أن المحقق في زيه الغربي له وجود أدبي مستقل عن وجود البوليس. لكن هذا لا يمنعه من التعاون معهم [كما يفعل دوبان (Dupin) على سبيل المثال]، أو استدعائهم لاعتقال المجرم.

وعلى الرغم من أن وظيفة العقاب هذه تساعد على تمييز المعتضد عن نظيره الغربي، فهي من ناحية أخرى تجعله ينسجم مع نظيره الشرقي، أعني شخص المحقق الصيني الكلاسيكي، ففي الأدب البوليسي الصيني يقدم شخص المحقق أيضًا بوصفه ممثلاً للمحقق ومنفذًا للقانون. نجد هذا في القصص المروية عن كلا القاضيين، القاضي دي (Dee) والقاضي باو (Pao) ولقد كان لهاتين الشخصيتين وجود تاريخي أيضًا؛ مات دي عام ٩٠٧ ومات باو عام ١٠٦٢. وعلى الرغم من أن الروايات عن باو قد دونت بعد فترة قصيرة من موته، فإن روايات القاضي دي – حسب فان جوليك (Van Gulik)– كان عليها أن تنتظر حتى القرن الثامن عشر لتأخذ شكلها الحالي. ومع ذلك يتضح من القصص الصينية نفسها أن شخصياتها الأدبية تعرض في كامل أبهتها الرسمية كشخصيات مقوّمة للأخطاء، وتؤدي وظائف المعتضد، بما في ذلك استخراج الاعترافات بطرق تعذيب مختلفة، وإلحاق العقوبات، والاختلاف التركيبي الأساسي بين القصص الصينية ونظيرتها العربية هو أن الجمهور الصيني يتم إعلامه

بهوية المجرم فى بداية القصة. لكن القاضى / المحقق لا يتلقى هذه المعلومة، ولذلك يتوجب عليه – مثل محققين آخرين– أن يحدد من قام بالجريمة التى عرضت عليه(٤٢).

يميل المحققون الصينيون كذلك إلى ممارسة الاستنتاج المنطقى إلى حد كبير. فى إحدى حكايات القاضى دى المشهورة، يكتشف القاضى جريمة بالطريقة نفسها تقريبًا التى استخدمها المعتضد فى "حالة العبد المرح". فقد وجد القاضى أن تصرف شخصية معينة مشبوه واكتشف – متتبعًا غريزته – ليس فقط ما نتوقعه منه عادة كمحقق، أى المجرم، بل الجريمة أيضًا. وكما فى حالة المعتضد كانت تلك الجريمة البشعة ستبقى دون عقاب، بل لن يلحظها أحد فى الواقع، لولا حكمة القاضى(٤٣). ويتيح هذا التطبيق للمهارات الاستنتاجية اقتراب الشخصية الصينية والعربية كل من الأخرى.

وعلى الرغم من أن نمطى المحققين الشرقيين يظهران تشابهات متعددة، مثل الاعتماد على الاستنتاج فى كشف الجريمة، وأهمية نشر العدالة... إلخ، فإنه يوجد فارق مهم بين المحقق العربى والصينى، وهو فارق ذو أهمية فى تصوير تلك الشخصية فى التراث العربى. وكما أشار فان جوليك، وكومبر، وهايدن، يلعب العنصر فوق الطبيعى دورًا مميزًا، إن لم نقل أساسيًا، فى القصص البوليسى الصينى. كلا القاضيين دى و باو يستعملان عادة إشارات خارقة للطبيعة أو طرق تنبؤية لتساعدهم على كشف الجريمة. فيلجأ القاضى دى – على سبيل المثال– إلى الحضانة لكى يجلب حلمًا يكون مساعدًا فى حل جريمة ما(٤٤). ويتبدى هذا العنصر وكأنه غائب تمامًا فى الأدب العربى. ففى الأخير لا يكون المحقق عادة فى حاجة إلى العنصر فوق الطبيعى أو إلى تفسير الأحلام، حسب ماتدعو الحاجة، لكى يساعدانه على تأدية واجباته. وتصبح هذه الحقيقة أكثر أهمية عندما ننظر إليها فى السياق الأوسع للحضارة الإسلامية. إن الأحلام عنصر شائع جدًا فى الأدب الإسلامى، ويمكن أن تستخدم للإجابة عن أشكال عديدة من الأسئلة، منها تلك الأسئلة التى يجدر إحالتها إلى "محقق". ومن ثمّ نجد فى إحدى الحالات أن على بن أحمد الحنبلى الآمدى قد سرق منه بعض الحرير. فحلم بأنه رأى شيخه، الذى أخبره من سرق الحرير وأين يوجد، وأن عليه أن يذهب ويأخذه. وعندما استيقظ، فعل علىٌّ كما أخبره شيخه تمامًا

واستعاد حريره المسروق(٤٥). تمثل السرقة جريمة بالطبع، لكن حلها تم بوساطة الحلم. وبالطريقة نفسها تقريباً تساعد المادة المستمدة من الحلم المحقق الصينى على فك لغز جرائمه.

لكن المعتضد - فى الحالات التى ناقشناها - لم يستعمل الأحلام ولا أية وسيلة خارقة للعقل فى تحقيقاته. وفى الأدب السيرى والتاريخى ينسب استخدام المادة المستمدة من الحلم إلى المعتضد، لكنها تكون عادة من نوع المادة الحلمية السياسية نفسها التى كثيراً ما نجدها مرتبطة بحكام آخرين(٤٦). وتوجد حالة تظهر على نحو مميز ليس فى "الأذكياء" ولكن فى المؤلف التاريخى، "البداية والنهاية فى التاريخ" لأبى الفداء، يستيقظ فيها المعتضد من حلم مرعوبًا ويصر على أن يؤتى إليه ببحار معين. ويثبت أن البحار المطلوب قد ارتكب جريمة(٤٧). هذا التداخل بين المادة الحلمية والمادة البوليسية هو فى الواقع استثنائى فى التراث العربى. وفعليًا لا نجد فى أى من نوادر مكافحة الجريمة تلك العناصر الخارقة للطبيعة. ومن ثم فإن ذلك الجزء من شخصية المعتضد كحاكم مهتم بفك لغز الجرائم، يبقى مميزاً بشكل جوهرى عن عالم الأحلام والطرق التكهنية. ويقوى هذا الصفة الاستنتاجية البحتة لشخصيته بالطبع، ومن ثم الصفة البوليسية.

لقد لاحظنا فيما سبق أن نقاد الأدب المشتغلين على النوع الأدبى البوليسى قد أشاروا مراراً إلى أهيمة بداية القصة البوليسية. حيث تقدم إلينا عادة صورة بداية هادئة يمثلها فى الشكل الغربى الريف أو القرية الريفية المسالمة، أو حتى البيئة المريحة لسكن المحقق الخاص، كما هى الحالة مع شرلوك هولمز. وقد لاحظنا وجود هذا العنصر فى النوادر المتعلقة بالمعتضد، وحتى حالات دى تبدأ به وهو جالس فى مكتبه، هادئًا ومنشغلاً ببعض "العمل الروتينى"(٤٨).

والنتيجة الطبيعية لهذا فى كلا الشكلين الشرقى والغربى للأدب البوليسى هى أن تدخل القتل أو الجريمة أو الجثة يمثل - على المستوى الأدبى - انهياراً للنظام المقدم فى الحالة الاستهلالية، وبالتالى فإن المحقق الذى يغامر بالتحقيق ويحل الجريمة أو اللغز يتبدى شخصية تعيد النظام المفقود مؤقتًا إلى العالم النصى.

وتصبح مسألة إعادة النظام هذه بشكل عام. سواء أكانت من قبل المعتضد، أم القاضى دى، أم هيركول بوارو، أم من خلال أى من الشخصيات البوليسية القياسية. غير أنه يوجد فارق حاسم واحد يتمثل فى الطريقة التى تصور بها النصوص هذه الإعادة للنظام.

لقد ذكرنا فيما سبق أن العقاب فى القصة البوليسية الشرقية قد شكل جزءًا حاسمًا فى تكشف هذا السرد. بينما فى السرد الغربى، حالما تكشف هوية المجرم وحالما تحل الأحجية يعيش كل إنسان بسعادة بعد ذلك. ولا يتبع القارئ المجرم فى مغامراته المتعددة مع النظام القضائى ومعاركه القانونية! هل يدان؟ هل يتلقى حكمًا بالسجن المؤبد؟ إلخ. فمثل هذه الأسئلة لا يهتم بها السرد البوليسى الغربى الكلاسيكى(٤٩).

ومع ذلك فإن المحقق الغربى الكلاسيكى يعيد النظام كما يفعل نظيره الشرقى، غير أن الفارق يكمن كما هو واضح فى مفهوم النظام كما تصوره هذه الأعمال، وكما أشرنا سابقًا، فقد رأينا فى الأدب الشرقى أننا بصدد: أولاً اكتشاف الجريمة، يتبعها عملية التحقيق التى تقود إلى تعيين المجرم واعترافه. وأخيرًا، نشر العدالة. من ناحية أخرى لدينا فى السرد الغربى أولاً: اكتشاف الجريمة. وثانيًا وأخيرًا : عملية التحقيق التى تقود إلى تعرّف هوية المجرم. ولا توجد الخطوة الأخيرة على المستوى الأدبى. لكن بما أن كلا النوعين من السرد يهتم بإعادة النظام، فإن هذا الاختلاف يعنى أننا نتعامل مع رؤيتين مختلفتين لما يشكل النظام فى السرد البوليسى. ففى السرد الغربى يأتى النظام من خلال المعرفة، بينما فى السرد الشرقى يفهم النظام من خلال نشر العدالة. وهذا يعنى فى التحليل الأخير أن النظام لدى الغرب هو المعرفة، بينما هو العدالة لدى الشرق. وبالطبع تعتمد العدالة على المعرفة بالنسبة إلى المجتمع التقليدى، ومن ثم فإن المعرفة تلعب دورًا حاسمًا، وهى بالطبع مطلب أساسى فى شخص المحقق. ولكن إذا نظرنا من زاوية إعادة النظام تأخذ هذه المعرفة شكل الوسيلة إلى تحقيق العدالة وهى هنا إعادة النظام.

ونستطيع أن نرى الظاهرة نفسها إذا نظرنا إلى شخصية المعتضد. يظهر الخليفة فى هذه النوادر كفرد متغطرس ومغرور بمعنى ما، وهذا ما يجعله بالطبع

أقرب إلى الثقة بالنفس التى تقارب العجرفة عند شرلوك هولمز أو هيركول بوارو، غير أن غرور المعتضد مميز. ومن الأمثلة التى تدلنا على ذلك رد فعله عندما يسمع عن الجثة فى "حالة اليد المخضبة"؛ حيث يثور غضبه لأن فعلاً كهذا قد حدث دون معرفته مما يمثل خروجًا عن سلطته المحكمة. إن مجرد وجود الجريمة يثير غروره بينما نجد أن إشباع غرور المحقق الغربى مرتبط بقدرته على حل الجريمة، ولن يشكل وجود جريمة قد اقترفت دون علمه مصدر إزعاج له. وهذا قد يعنى أن التحدى بالنسبة إلى المحقق الغربى يماثل الخيانة تقريبًا بالنسبة إلى المحقق الشرقى. ويرجع هذا بالطبع إلى أنه كحاكم مسئول عن النظام والعدالة. ويشمل النظام متجسداً فى نظامه الأدبى تطبيقًا لعدالته.

من السهل أن نرى فى هذا التباين بين النظام كمعرفة والنظام كعدالة دليلاً على إيمان الغرب على نحو أكبر بالعقل والعلم. غير أنه من الضرورى أن نشير إلى أن هذا الفارق صحيح كليًا من زاوية الرواية البوليسية الكلاسيكية، ولا يمكن تطبيقه بشكل تام على الرواية البوليسية المتحجرة (hard-boiled).

مشكلة الأصول

تقودنا التشابهات التى عرضنا لها بين القصص البوليسية العربية التراثية والغربية الحديثة إلى أن نسأل أنفسنا: هل من الممكن رؤية المادة العربية التراثية بوصفها سابقة للرواية البوليسية الغربية الحديثة؟

ربما يعتبر ريجى ميساك (Regis Messac) من أكثر الكتاب ارتباطًا بهذه النظرية، ولقد دارت مناقشات عديدة حول آرائه التى عرضها فى عمله الذى ذكرناه سابقًا، Le "Detective Novel" et l'influence de la pensee scientifique. ويناقش ميساك فى هذا الكتاب نقطتين مختلفتين : النقطة الأولى ترتبط بالعلاقة بين قصة "ألف ليلة وليلة" التى ذكرناها آنفًا، وزاديج Zadig لفولتير، ومن ثم القصة البوليسية الحديثة. أما النقطة الثانية فى عمل ميساك فهى أنه يرى ارتباط هذا التطور بالروح العلمية، خاصة علم الفراسة، الذى تعود أصوله إلى قدماء الإغريق(٥٠).

نستطيع أن نحلل نقطتى ميساك كلاً على حدة. يبدأ ميساك بفكرة أن Histoire

orientale لفولتير هى السلف لشخصية المحقق الغربية الحديثة التى خلقها بو (Poe) ثم يظهر - بشكل صحيح تماماً - أن حكاية فولتير كانت متأثرة بشكل واضح بالقصة المقدمة فى "ألف ليلة وليلة" كقصة "سلطان اليمن وأبناؤه". ثم يظهر ميساك أن إحدى مكونات هذه القصة قد ظهرت فى نصوص أقدم من ذلك وفى آداب أقدم، مثل الـ Midrash والأدب الهندى(٥١). ولكن - كما أشرنا سابقًا - ينحصر اهتمام هذه الحكاية فى الاستنتاج المنطقى وليس فى التحقيق بالمعنى المعروف. إن الحدث المشهور فى زاديج Zadig هو الحدث الذى يعطى فيه البطل وصفًا مفصلاً لحصان الملك ولكلب الملكة، معتمداً فى ذلك على آثارهما فقط. وفى حكاية "ألف ليلة وليلة"، يصف الشبان الثلاثة جملاً عبر دليل مشابه(٥٢).

إذا اعتبرنا أن شخصية المحقق التى خلقها بو تعود إلى زاديج ، بما أن العلاقة بين زاديج والتراث الشرقى لا جدال فيها، تصبح بذلك آراء ميساك على جانب كبير من الصحة، قد توجد فوارق مهمة، إن لم نقل حاسمة، بين زاديج وس. أوجست دوبان. ومع ذلك لا يمكن استبعاد إمكانية وجود صلة ما. كما أنه لا يمكن استبعاد إمكانية أن بو كان متأثراً مباشرة بالحكاية التى نحن بصددها، فمن المعروف جيداً أن بو كان مهتماً بالشرق إلى درجة كبيرة وأن كاتب "حكاية شهرزاد الثانية بعد الألف" كان، كما هو معروف، مطلعا بشكل جيد على الأثر الكلاسيكى الشرق أوسطى(٥٣). وحتى لو جادلنا فى وجود هذه العلاقة فإنه ينبغى علينا أن نلاحظ بأنه فى حالات الانتقال من أدب استنتاجى إلى آخر، قد يطوّر أدب ثانٍ بالتالى شخصية المحقق. قد لا تكون هناك أية علاقة مباشرة بين شخصية محقق وآخر، بل مجرد صلة منطقية أو عرضية تصل بين كل الآداب الاستنتاجية (أو بين أدب واحد، إذا قبلنا علاقة بو/ "ألف ليلة وليلة") وشخصية المحقق. والذى سنحصل عليه فى هذه الحالة أدبان استنتاجيان مرتبطان، ينتج كل واحد منهما بشكل مستقل شخصية المحقق. من ناحية أخرى، إذا رفض المرء العلاقة بين زاديج وس. أوجست دوبان، وهى علاقة غير واضحة البتة، يكون لدينا ببساطة اختراعان مستقلان. ويقوى هذا التفسير أيضاً وجود حالة صينية مستقلة ظاهرياً.

يناقش ميساك فى النقطة الثانية العلاقة بين هذا التراث المعين من الاستنتاج

المنطقى وعلم الفراسة اليونانى. ومهما تكن العلاقة بين علم الفراسة اليونانى والأصول الأولية لهذا التراث، فإنه من المؤكد أن تراث علم الفراسة له علاقة بالمحقق العربى.

وهذا ما يمكن أن تؤيده نقطة يلاحظها ابن الجوزى فى مقدمة كتابه، وهى أن الذكى يمكنه أن يحكم على شخص ما من الشكل الخارجى ومن سمات سلوكه الجسدى، وعلى سبيل المثال يمكن الحكم على شخص تتحرك عيناه بسرعة بأنه محتال ولص(٥٤).

كما تظهر العلاقة الوثيقة بين الذكاء وعلم الفراسة أيضًا عند النويرى فى "نهاية الأرب فى فنون الأدب"، الذى وضع "حالة العبد المرح" تحت عنوان "الفراسة والذكاء"(٥٥). وتستعمل كلمة الفراسة بالعربية بوصفها ترجمة لعلم الـ Physiognomy اليونانى. لكنها تعنى ما هو أكثر من مجرد هذا العلم المنقول. فمعناها المعجمى كما يوضحه الزبيدى على سبيل المثال فى معجمه "تاج العروس" هو الفحص الدقيق لشىء ما، أو فى الواقع حدة الذهن والاختراقية (القدرة على التمييز)(٥٦). ومن الواضح أن الفراسة فى معناها الأوسع، إن لم نقل فى معناها الأضيق أيضًا، هى صفة يتسم بها الذكى والمحقق بشكل خاص.

ومع ذلك تبدو العلاقة غير واضحة تمامًا بين فطنة المحقق العربى وهذا التراث العلمى العربى - اليونانى. فإذا نظرنا على سبيل المثال إلى القواعد فى "كتاب الفراسة" للرازى، وهو الفيلسوف والطبيب من القرن الثانى عشر، نستطيع أن نرى أنها تمثل نوعًا من التفكير الاستنتاجى المتميز عن أشكال الاستنتاج المنطقى للمحقق الشرقى أو الغربى. يقول الرازى على سبيل المثال: إن صوتًا جميلاً هو دليل على حماقة وضعف فى العقل بينما تدل الجبهة الواسعة على الكسل(٥٧) .

ويتبدى لنا أن المعتضد - بالإضافة إلى أشخاص آخرين يقومون بعمليات استنتاجية فى "الأذكياء"- يتبنى نوعًا من التفكير الاستنتاجى يقوم على اكتشاف حقائق ماضية أو حاضرة من خلال عناصر مميزة تتبدى فى تصرف الاشخاص، أو عبر استقراء ما يمكن أن يفعله أشخاص ما فى حالة معينة، أو استقراء آثار أعمال بعينها. وهذا النوع من التفكير الاستنتاجى يميز المحقق الحديث أيضًا. من ناحية

أخرى يهتم علم الفراسة بشكل أساسى بتعيين جوهر شخصية شخص ما، وليس ما يقوم به من أفعال محددة(٥٨). ومن ثم فإن علينا أن نميز بين عمليتى الفراسة والتحقيق.

ويبدو فى الحقيقة أن هناك حالة واحدة من حالات الاستنتاج المتأسس على الفراسة، نجدها فى قصة "العبد المرح" وذلك حين يلاحظ المعتضد على وجه العبد - أى عبر الفراسة - أن مزاجه يدعو إلى الريبة، وقد كان مرح العبد غير المستساغ من قبل المعتضد طريقًا إلى المعرفة والتساؤل، فطالما أن هذا المرح ليس طبيعة أصيلة فى هذا العبد فلابد أن وراءه شيئا آخر، إلى هنا يشكل الاستنتاج المبنى على الفراسة مقدمة منطقية لتحليل تصرفات هذا العبد على أسس أخرى غير الفراسة وتالية لها. ومن ثمَّ يمكن أن نقول إنه وإن كانت الفراسة إحدى أساليب المعرفة عند المحقق العربى الكلاسيكى إلا أنها بعيدة عن أن تشكل جوهر مهارته فى الكشف.

المحقق فى سياق اجتماعى وثقافى

حينما نبدأ بفحص العلاقة بين الفراسة والأدب البوليسى، فنحن ندخل، فى الواقع، مجالاً مختلفًا كليًا، وهو صلة الأدب البوليسى بسياقاته الاجتماعية أو الأدبية.

إن أغلبية النقاد الغربيين الذين يكتبون عن الأدب البوليسى يرون أن بداية نشوء هذا الأدب هو القرن التاسع عشر وأن مؤسسه هو إدجار آلان بو، وحول أولية بو، يتفق جون كاويلتى (John Cawelti) ، وجير الدين بيد سون كراج (Geraldine Pe-derson Krag)، وبوالو (Boileau)، إضافة إلى آخرين، مع توماس نارسيجاك (Thomas Narcejac) بأنه "حول هذا الموضوع يتفق الجميع، والحقيقة لاجدال فيها"(٥٩). وما أن تنسب بداية القصة البوليسية إلى فترة تاريخية حتى تتطور النظريات لتفسر وجودها فى هذه الفترة. وبهذا الخصوص يتفق النقاد بشكل عام على أن المجتمع الذى سمح بتطور هذا النوع الأدبى كان مجتمعًا رأسماليًا مدنيًا صناعيًا، امتلك جهاز شرطة متطورًا. وكما أشار بوالو وسيجاك ولاكاسان (Lacassin) إضافة إلى ذلك، فإن تلك الفترة شاع فيها علم الفراسة(٦٠).

وهناك أوجه شبه معينة فى حالة التراث الإسلامى. فالحضارة التى نتعامل معها هنا كان لها جانبها المدنى وتطوراتها العلمية وكذلك عناصر من قوات الشرطة فى المدن الكبرى[٦١]. ومع ذلك فإنه لا ينبغى علينا أن نبالغ فى تقدير درجة التمدن، فنحن لانزال نقارن مجتمعًا قديمًا، تقليديًا من حيث الجوهر، مع مجتمع حديث سريع التصنيع. هذا قد يوضح وجود صفات مشتركة بين المحقق العربى ونظيره الصينى الذى عاش أيضًا فى مجتمع غير صناعى. فى كلا النموذجين الشرقيين تتناسب علاقة المحقق/ الجريمة مع البيئة الفكرية التقليدية؛ بحيث إنه إذا ظهر أن التمدين له علاقة ما بالأدب البوليسى فإنه لا ينبغى علينا المبالغة فى تقدير الدرجة الضرورية لهذا التمدين أو التحديث.

من بين الاختلافات بين المفاهيم التقليدية والحديثة التى لاحظناها سابقًا التأكيد على الإعدام الذى يلعب دورًا شعائريًا، غالبًا، فى القصص البوليسية العربية والصينية على السواء. وقد أشار ميشيل فوكو (Michel Foucault) فى (Surveiller et Punir) إلى العلاقة بين دور الإعدام فى نظام العقوبة الأوروبى قبل الحديث ونوع معين من الأدب يسميه(discours d'echafaud). ويناقش فوكو فكرة أن هذا الأدب قد استبدل به الأدب البوليسى فى المجتمع المعاصر، وهو يتميز بكونه معركة بين عقول تدور بين المحقق والمجرم[٦٢]. بهذه الطريقة يتفق فوكو مع أولئك النقاد الذين يربطون الرواية البوليسية بنظام البوليس الغربى الحديث. لكن المثال العربى يظهر بشكل واضح أنه لا يوجد بالضرورة تناقض بين نظام قضائى وعقوبى تقليدى يؤكد الإعدام كفعل رمزى أساسى ووجود المحقق. ومع ذلك فإن المقارنة بين القصص البوليسية الشرقية التراثية والغربية الحديثة تدعم بالفعل رأى فوكو بشكل عام حين يرى أهمية الإعدام كشعار مركزى فى المهنة القضائية.

ويأخذ ربط الرواية البوليسية بصفات مميزة فى المجتمع الغربى الحديث والتباين الواضح مع القيم التقليدية مكانًا مركزيًا كذلك فى التفسير الدينى لسيجفريد كراكاوار (Siegfried Kracauer). وعند كراكاوار يأخذ نظام الرواية البوليسية برمته مكان نظام المسيحية، ويمكن فهم العناصر الأساسية للرواية بتعابير مسيحية شعائرية دقيقة، يأخذ فيها المحقق مكان القس[٦٣]. غير أن التعايش الذى رأيناه بين المحقق

ودين إبراهيمى مزدهر يؤدى إلى صعوبة كبيرة فى إظهار هذه الروابط التى يوضحها كراكاوار وتوجد بالطبع اختلافات واضحة بين الأهمية الأدبية للسرد البوليسى العربى التراثى ومثيله الغربى الحديث. ومما هو جدير بالذكر أن القصص البوليسى الحديث قد أصبح نوعًا من أدب العامة. بينما تظهر بوضوح صفة النخبة فيما يتعلق بالنوادر البوليسية العربية التراثية، بل فيما يتعلق بكل أعمال مصادر الأدب التى تشكل هذه النوادر جزءًا منها، وذلك من خلال اللغة المصقولة والمختارة بعناية المميزة لها غالبًا. وربما عدت هذه النوادر بعد الشعر أكثر الأشكال الأدبية العربية الكلاسيكية جدارة، وعلى هذا النحو اعتبرت أكثر رقيًا من القصص الشعبية نسبيًا فى "ألف ليلة وليلة"(٦٤).

يبقى فارق كبير بالطبع بين هذه القصص والقصة البوليسية الحديثة وهو الطول. لقد طور العرب القدماء شخصية محقق تتشابه طرق كشفه الجريمة مع نظيراتها الغربية أو حتى الصينية، لكنهم لم يطوروا رواية بوليسية. ولم يكن هذا بسبب غياب شخصية المحقق، ولكن لأن الرواية بوصفها شكلاً أدبيًا كانت غريبة عن الاهتمامات الجمالية للعرب القدماء. وبدلاً من أن يجعل العرب محققهم بطل رواية، وصفوه فى سرود قصصية موجزة، ووضعوه مع الرجال الأذكياء الآخرين والمحتالين الذين يحتلون جزءًا كبيرًا من أدب العالم العربى القديم.

الهوامش

* - قدمت نسخ من هذه الدراسة كمحاضرات عامة في جامعة برنستون (Princeton) في ٢ فبراير، ١٩٨٤، وفي جامعة ييل (Yale) في ١٢ نوفمبر، ١٩٨٤، ونشرت في "Arabica", XXXV (1988) p.p. 59 - 91

١ - ابن الجوزي، "أخبار الأذكياء"، تحقيق محمد مرسي الخولي، (القاهرة: مطابع الأهرام التجارية، ١٩٧٠)، ص ٤٧ - ٤٨

٢ - لتوضيح الفارق بين هذين النمطين من المحققين، انظر على سبيل المثال:

John G. Cawelti, Adventure, Mystery and Romance, (Chicago: The University of Chicago Press, 1976), pp. 80 - 191.

٣ - ابن الجوزي، "أذكياء"، ص ٨٨ - ١٩٣، ٢١٤ - ٢١٧ . يوجد بالطبع العمل المشهور عن اللصوص للجاحظ، لكنه مفقود. انظر:

Charles Pellat, "Nouvel essai d'inventaire de l'oeuvre gahizienne," Arabica, XXXI (1984), p. 146.

وعن الطفيليين، انظر الخطيب البغدادي، "التطفيل وحكاية الطفيليين وأخبارهم ونوادر كلامهم وأشعارهم"، تحقيق كاظم المظفر، (نجف: المكتبة الحيدرية، ١٩٦٦). وعن هذا العمل، انظر:

Fedwa Malti - Douglas, "Structure and Organization in a Monographic Adab Work: al - Tatfil of al - Khatib al - Baghdadi," Journal of Near Eastern Studies, XL (1981), pp. 227 - 245.

٤ - ابن الجوزي، "أذكياء"، ص ٧٤.

٥- انظر، على سبيل المثال:

David I. Grossvogel, Mystery and Its Fictions: From Oedipus to Agatha Christie, (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1979), p.93; Cawelti, Adventure, p. 80; Michael Holquist, "Who-dunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Postwar Fiction," in Glenn W. Most and William W. Stowe eds. The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory, (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983), p. 154. Edgar Allan Poe, "The Murders in the Rue Morgue," in The Short Stories, Greenwich Unabridged Library Classics (New York: Chatham River Press, 1981), pp.246 - 249; Poe, "The Purloined Letter,"in Poe, Short Stories 456 - 477.,

يستخدم بعض السميوطيقيين (semioticians)، تبعًا لبيرس (Peirce)، المصطلح "خطف" (abduction) لأكثر أشكال الاستنتاج البوليسي شيوعًا. انظر، على سبيل المثال:

Thomas A. Sebeok, "One, Two Three Spells U B E R T Y," pp. 1-10, Thomas A. Sebeok and Jean Umiker-Sebeok, "You Know My Method", pp. 11-54, and Gian- Paolo Caprettini, "Peirce, Holmes, Popper," pp. 135 - 153, all in Umberto Eco and Thomas A. Sebeok, eds. The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce, (Bloomington: Indiana University Press. 1983).

أفضل أن أستخدم مصطلح ومفهوم الاستنتاج المنطقي لأنه يمكن أن يغطي كل النشاطات الذهنية للمحقق.

٦ - Michel Butor, L'Emploi du temps, (paris: Les Editions de Minuit, 1957), p. 171.

٧ - Tzvetan Todorov, "Typologie du roman policier," in Tzvetan Todorov, Poetique de la prose, (paris: Editions du Seuil, 1971), pp. 57-59.-

٨ - ابن الجوزي، "أذكياء"، ص ٤٦-٤٧.

٩- انظر، على سبيل المثال:

Cawelti, Adventure, pp. 82-83; Grossvogel, Mystery, p. 52; Holquist, "Whodunit," p. 172; F. R. Jameson, "On Raymond Chandler," in Most and Stowe, eds., Poetics, p. 126.

١٠- كان إياس بن معاوية أحد قضاة البصرة، وتوفي عام ١٢١هـ/ ٧٣٩م. انظر:

Charles Pellat, "Iyas b. Mu awiya," EI2

١١- ابن الجوزي، "أذكياء"، ص ٦٨.

١٢- نفسه ص ٦٩.

١٣- الميداني، "مجمع الأمثال"، (بيروت: دار مكتبة الحياة، دون تاريخ)، الجزء١، ص ٤٥٧ - ٤٥٨؛ الزمخشري، "المستقصى في أمثال العرب"، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٧٧)، الجزء ١، ص ١٤٨ .

١٤- كان عضد الدولة حاكمًا، توفي عام ٣٧٢ هـ/ ٩٨٣ انظر: H. Bowen, "Adud al - Dawla," EI2.

١٥- ابن الجوزي، "أذكياء"، ص ٥٥.

١٦- نفسه ص ٥٣ - ٥٤.

١٧- توجد قصة واحدة يكشف فيها عضد الدولة عن المجرم أيضًا. ابن الجوزي، "أذكياء"، ص ٥٥- ٥٦ .

١٨- ابن الجوزي، "أذكياء"، ص ٤١ حكم المنصور، كخليفة، من ١٣٦هـ/ ٧٥٤م إلى ١٥٨ هـ/ ٧٧٥م. انظر:

C. E. Bosworth, The Islamic Dynasties, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1967), p.7.

١٩- ابن الجوزي، "أذكياء"، ص١٥، ١٦

٢٠- على سبيل المثال، كان سليمان معروفًا في التراث الإسلامي بسيطرته على الجن. انظر "القرآن الكريم"، سورة النمل، الآية ١٧ . انظر أيضًا، القرطبي، "الجامع لأحكام القرآن"، (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧)، الجزء ١٣، ص ١٦٧ - ١٦٩؛

J. Walker, "Sulaiman b. Dawud," EI2 .

٢١- Fedwa Malti - Dougals, Structures of Avarice: The Bukhala' in Medieval Arabic Literature, (Leiden: E. J. Brill, 1985); Malti - Douglas, "Stucture and Organization".

٢٢- الخطيب البغدادي، "التطفيل"، ص ٨٣ - ١١١؛ Malti - Douglas, "Structure and Organization," ص ٢٣٠.

٢٣- الخطيب البغدادي، "تاريخ بغداد"، (بيروت: دار الكتاب العربي، دون تاريخ)، الجزء٤، ص٤٠٤؛ أبو الفداء، "المختصر في أخبار البشر"، (القاهرة: المطبعة الحسينية، دون تاريخ)، الجزء ٢، ص ٥٩.

٢٤- ابن العماد، "شذرات الذهب في أخبار من ذهب"، (بيروت: المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، دون تاريخ)، الجزء ٢، ص ٢٠٠.

٢٥- انظر، أبو الفداء، "البداية والنهاية في التاريخ"، (القاهرة: مطبعة السعادة، دون تاريخ)، الجزء ١١، ص ٨٦؛ ابن العماد، "شذرات"، الجزء ٢، ص ١٧٢، ١٩٩؛ ابن الوردي، "تاريخ ابن الوردي"، (نجف: المطبعة الحيدرية، ١٩٦٩)، الجزء ١، ص ٣٤٠؛ الطبري، "تاريخ الرسل والملوك"، (القاهرة: المطبعة الحسينية، دون تاريخ)، الجزء ١١، ص ٣٤٠، ٣٤١؛ ابن الجوزي، "المنتظم في تاريخ الملوك والأمم"، (حيدر أباد: مطبعة دائرة المعارف العثمانية، ١٣٥٧ هـ)، الجزء ٥، ص ١٢٢؛ المسعودي، "مروج الذهب ومعادن الجوهر"، تحقيق وترجمة س. باربيه دو مينار (C. Barbier) de Meynard) (Paris: Imprimerie National, 1874))، الجزء ٨، ص ١١٣- ١١٤؛

Jacob, Lassner, The Shaping of Abbasid Rule, (Princeton: Princeton University Press, 1980), p. 296; لقد نسب إلى الخليفة المعتضد أيضًا قمع القمار. انظر: K. V. Zettersteen, "al - Mu' tadid bi'llah," EI1.

Franz Rosenthal, Gambling in Islam, (Leiden: E. J. Brill, 1976), p. 145.

٢٦- المسعودي، "مروج"، الجزء ٨، ص ١١٥ - ١١٦، ١٤١ - ١٤٢؛ أبو الفداء، "المختصر"، الجزء ٢، ص ٥٩؛ ابن الوردي، "تاريخ"، الجزء ١، ص ٣٤٠؛ ابن الأثير، "الكامل فى التاريخ"، (القاهرة: إدارة الطباعة المنيرية، ١٣٥٢ هـ)، الجزء ٦، ص ١٠١.

٢٧- Roger Allen, The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction, (Syracuse University Press, 1982), p. 16.

٢٨- Roger Allen, "An Analysis of the 'Tale of the Three Apples' from The Thousand and One Nights," in Roger M. Savory and Dionisius A. Agius eds., Logos Islamikos: Studia Islamica in honorem Georgii Michaelis Wickens, (Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1984), pp. 52, 58.

٢٩- بالطبع، إن القصة ليست "رواية"، لكن هذه الهفوة من قلم الناقد ليست ذات صلة فعلية بتحليله أو تحليلنا. فى المقال المذكور أعلاه، يشار إلى "حكاية التفاحات الثلاث" باعتبارها قصة وليس باعتبارها رواية.

٣٠- Richard F. Burton, trans., The Book of the Thousand Nights and a Night, (Burton Club Edition, re-printed U. S. A., n. d.), v. I, pp. 186 - 254.

٣١- Mia Gerhardt, The Art of Story - Telling: A Literary Study of The Thousand and One Nights, (Leiden: E. J. Brill, 1963), pp. 169 - 170.

٣٢- Ibid. p. 170.

٣٣- Ibid

٣٤- تقدم جيرهارت قصصًا أخرى تشمل شخصية المحقق، لكنها لا تشمل "الكرونولوجيا المعكوسة"، وتبرهن على أن "الميزتين لا توجدان أبدًا فى القصة الواحدة نفسها ومع ذلك فإن الميزتين توجدان بشكل منفصل". ثم تعين جيرهارت قصتين "تظهران الطراز البدائى لمحققنا الحديث؛ لكنهما لا تحاولان إنشاء قصة بوليسية". Gerhardt, Story - Telling, ص ١٧٠ -١٧١. فى الواقع، وعلى الرغم من أن كلتا الشخصيتين فى القصتين تظهران بعض المهارات المرتبطة بالتحقيق، لا تعمل أية واحدة منهما كمحقق. إذ تأخذ إحداهما فى الحقيقة دور اللص التائب المألوفة فى ذلك الوقت (انظر مقالى: "Classical Arabic Crime Narratives: Thieves and Thievery in Adab Literature," (Leiden: E. J. Brill, 1988), v. XIX, pp. 108-127) وتبرهن الثانية على نقطة أساسية ولا تحل لغزًا.

٣٥- Gerhardt, Story - Telling, pp. 401- 416; Tzvetan Todorov, "Les Hommes - Recits," in Todorov, Poetique, pp. 86 - 91.

٣٦- فى الواقع يميز روجير ألان، خلال تحليله، حدود نموذج "القصة البوليسية"، موضحا: "أنها ليست قضية" من المجرم؟"..." ويحتوى مقاله فى الحقيقة على عدة نقاط مشوقة ومهمة عن "كيف صنعت القصة"؛ وهى نقاط لا يضعفها حذف لقب "القصة البوليسية" بل يقويها. Allen, Annalysis. ص ٥١-٦٠.

٣٧- Cawelti, Adventure, pp. 51-105.

٣٨- تبحث جيرهارت كثيرًا من هذه القصص فى فصلها عن "قصص الجريمة" (Crime Stories) Gerhardt, Story - Telling, ص ١٦٧ - ١٩٠.

انظر: Malti - Dougals, "Classical Arabic Crime Narratives".

٣٩- Regis Messac. Le "Deictive Novel" et l'influence de la pensee scientifique, (Paris: Librairie Ancienne Honore Champion, 1929). P.P. 22 - 29

ويتبع (Fereydoun Hoveyda) في (Paris, n. d.) Petite histoire du roman policier)، ص ٤٠، ٤٥، ببساطة مناقشة ميساك هنا.

Richard F. Burton, Supplemental Nights to the Book of the Thousand Nights and a Night, (Burton Club Edition, reprinted U. S. A., n. d.) v. IV, pp. 1-9.

٤٠- انظر، على سبيل المثال:

Vladimir Propp, Morphologie du conte, trans. Marguerite Derrida, (Paris: Editions du Seuil, 1970); Claude Bremond, Logique du recit, (Paris: Editions du Seuil, 1973).

٤١- المسعودي، "مروج"، الجزء ٨، ص ١٥١ - ١٦١

٤٢- Robert H. Van Gulik, trans. And ed., Celebrated Cases of Judge Dee (Dee Goong An), (New York: Dover Publications, 1976); Leon Comber, Trans. And ed., The strange Cases of Magistrate Pao, (Hong Kong: Heinemann 1972) George A. Hayden, Crime and Punishment in Medieval Chinese Drama: Three Judge Pao Plays, (Cambridge: Harvard University Press, 1978); George A. Hayden, "The Courtroom Plays of the Yuan and Early Ming Periods, "Harvard Journal of Asiatic Studies, 34 (1974), pp. 192-220.

وفي كتابه Double Jeopardy: A Critique of

Seven Yuan Courtoom Dramas, Michigan Papers in Chinese Studies, No. 35, (Ann Arbor: Centre for Chinese Studies, 1978)

يناقش تشينج - هسي بيرنج (Ching - Hsi Perng)، مكملاً دراسات هايدن (Hayden)، شكلاً مختلفًا ينقلب فيه أحد أحكام المحكمة من قبل حكم آخر. وقد أثار باحثون صينيون متعددون (يكتبون في كثير من الأحيان من وجهة نظر ماركسية) الجدل حول أن مسرحيات يوان (Yuan) هذه تمثل نوعًا من الاحتجاج السياسي والاجتماعي ضد حكم سلالة أجنبية. ويظهر كل من جورج هايدن وخاصة تشينج - هسي بيرنج نقاط ضعف هذه المناقشات. Hay-den, "Courtroom." ص ٢٠٢، Ching-Hsi Perng, Double Jeopardy, ص ١٠ - ١٥.

وسيكون "الدفاع عن جدل سياسي يعتمد على احتجاج اجتماعي بالغ الصعوبة إذا طبق على المصادر العربية. فالمجرمون ليسوا أفرادًا من الطبقات العليا ولا يوجد أي تلميح إلى طبقة موظفين فاسدة. على العكس من ذلك، تدعم هذه القصص بشكل واضح الأيديولوجيا السائدة للحضارة الإسلامية القديمة، عن طريق إظهار الحاكم وهو يقوم بدوره في قمع الإجرام. وهو يقدم بوصفه مصدرا للعدالة وحافظا للنظام.

٤٣- Van Gulik, Judge Dee, p. 30 ff.

٤٤- Hayden, Crime, -ص ١٠-١١؛ Comber, Magistrate Pao, ص ١٥ - ١٦؛ Van Gulik, Judge Dee ص ٧٨ - ٨٧ . ويتضمن الأخير استعمال طرق تنبؤية أخرى. وحسب تعبير فان جوليك، في Judge Dee pp. II - III، "يوجد لدى الصينيين حب فطري للعنصر الخارق للطبيعة. ففي معظم القصص البوليسية الصينية تطوف الأشباح والعفاريت بحرية؛ وتقدم الحيوانات وأدوات المطبخ شهادتها في المحكمة، وينغمس المحقق بين الفينة والفينة في مغامرات صغيرة في العالم الآخر، ليتبادل الآراء مع قضاة الجحيم الصيني. ويصطدم هذا مع مبدأ أن الرواية البوليسية عليها أن تكون أقرب ما يمكن إلى الواقعية".

٤٥- الصفدي، "نكت الهميان في نكت العميان". تحقيق أحمد زكي باشا، (القاهرة: المطبعة الجمالية، ١٩١١)، ص ٢٠٦.

٤٦- انظر، على سبيل المثال، ابن العماد، "شذرات"، الجزء٢، ص ١٧٣؛ Lassner, Shaping, ص ٢٦ - ٣١؛ وابن خلكان، "وفيات الأعيان"، تحقيق إحسان عباس، (بيروت: دار الثقافة، دون تاريخ)، الجزء٢، ص ٥٣ - ٥٤.

٤٧- أبو الفداء، "البداية"، الجزء ١١، ص ٨٨.

٤٨- ص١٠ Van Gulik, Judge Dee.

٤٩- Ernst Kaemmel, "Literature under the Table: The Detective Novel and Its Social Mission," in Most and Stowe, eds. Poetics, p. 59.

٥٠- ص ١٧ - ٥٨ Messac, Le "Detective Novel".

٥١- ص ٢٦ - ٢٩ Messac, Le "Detective Novel".

٥٢- Voltaire, Zadig ou la destinee in Voltaire, Romans et contes, (Paris: Garnier - Flammarion, 1966), pp. 34-36; Burton, Supplemental Nights, v. IV, pp. 4-5.

٥٣- إنه،على سبيل المثال الكاتب لـ "بضعة كلمات مع مومياء" "Some Words with a Mummy"، و "The Thousand-and -Second Tale of Scheherazade". انظر Poe, Short Stories ص ٤٩١ - ٥١٢.

٥٤- ابن الجوزي، "أذكياء"، ص ١١-١٤.

٥٥- النويري، "نهاية الأرب في فنون الأدب"، (القاهرة: المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، دون تاريخ)، الجزء ٣، ص ١٥٠.

٥٦- انظر T. Fahd, "Firasa," EI2؛ الزبيدي، "تاج العروس"، الجزء ٤، ص ٢٠٧.

٥٧- الرازي، "كتاب الفراسة"، في "الفراسة عند العرب"، تحقيق يوسف مراد، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢)، ص ١٥٠، ١٦١.

٥٨- عن التراث الفراسي اليوناني، انظر:

Elizabeth C. Evans, Physiognomics in the Ancient World, Transactions of the American Philosophical Society, (Philadelphia: The American Philosophical Society, 1969).

ترتبط الفراسة في التراث الإسلامي أيضًا بالمعرفة الصوفية، T. Fahd, "Firasa," EI2.

قارن:

Carlo Ginzburg, "Clues: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes," in Eco and Sebeok, eds. Sign, pp. 110, 118.

٥٩- Cawelti, Adventure, p. 80; Boileau-Narcejac, Le roman Policier, (Paris: Presses Universitaires de France, 1982), p.7; Thomas Narcejac, Une machine a lire: Le roman policier, (Paris: Denoel/Gonthier, 1975), p. 23; Geraldine Pederson-Krag, "Detective Stories and the Primal Scene, "in Most and Stowe, eds., p. 19.

ويرى بورجيه لويس بورخيس (Jorge Luis Borges) أن بو قد خلق قارئ هذا النوع الأدبي. انظر:

Jorge Luis Borges, "Le conte policier," in Uri Eisenzweig, ed., Autopsies du roman policier, (Paris: Union Generale d'Editions, 1983), pp. 289-291.

٦٠- Francis Lacassin, Mythologie du roman policier, (Paris: Union Generale d'Editions, 1974), v. I, pp. 11-12, 91-92; Boileau-Narcejac, Roman, pp. 14-15, 18; Narcejac, Machine, pp. 31-32; Kaemmel, "Literature," pp. 57-58.

٦١- الطبري، "تاريخ"، الجزء١١، ص ٢٤١، انظر، على سبيل المثال:

Ira M. Lapidus, Muslim Cities in the Later Middle Ages, (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), p. 156.

ويلاحظ كل من ميساك (Messac) فى "Detective Novel" ص ٦د- ٥٧، وهوفيدا (Hoveyda)، فى Histoire ص٤١، الصفة المدنية فى الحضارة الإسلامية القديمة ويربطان ذلك بـ "ألف ليلة وليلة".

٦٢- Michel Foucault, Surveiller et Punir. Naissance de la prison, (Paris: Editions Gallimard, 1975), pp. 9-72, and especially p. 72.

٦٣- Siegfried Kracauer, Le roman policier: Un traite philosophique, trans. Genevieve and Rainer Rochlitz, (Paris: Petite Bibliotheque Payot, 1971).

٦٤- انظر، على سبيل المثال:

Franz Rosenthal, "Literature," in Joseph Schacht and C. E. Bosworth, eds., The Legacy of Islam, (Oxford: Clarendon Press, 1974), p. 322.

قصص الجريمة العربية الكلاسيكية

اللصوص واللصوصية فى مصادر الأدب(*)

أصبحت السرقة فى الواقع وما يرتبط بها - آلام السجن وعار مهنة السرقة - مغامرة غير مسلية، نوعًا من العمل الفنى النشيط وفكرة لا يمكن إنجازها إلا بمساعدة اللغة.

جان جينى (Jean Genet)، "مفكرة السارق" (journal du voleur) سواء أكانت السرقة فنًا أم لا، وسواء أكانت تعتمد على اللغة أم لا، فمن المؤكد أن الكتابة عنها فن يعتمد على اللغة. ويعد أدب الجريمة منذ فترة طويلة أحد الفروع الشعبية ذات النطاق الواسع من آداب العامة فى الغرب[١] غير أن قصص الجريمة تمثل أيضًا جزءًا مهمًا من أدب النخبة العربى الكلاسيكى فى العالم الإسلامى القديم[٢].

لقد أشار الباحثون بإسهاب إلى وجود اللصوص فى المجتمع الإسلامى القديم[٣] مما يدعونا إلى التساؤل عن كيفية تصوير اللصوص على المستوى الأدبى؟ وما القوى المحركة التى تحكم بنية النثر العربى الكلاسيكى المتعلق باللصوص؟ سوف تبحث هذه الدراسة تلك المسائل المتعلقة بالصنف الأدبى الخاص باللصوص فى مصادر الأدب العربية الكلاسيكية، وهى نصوص قصصية إلى حد كبير، قصد بها أن تؤدى وظيفتين هما التهذيب والتسلية فى آن. ولن نضع فى بحثنا هذا المتسولين أو حثالة المجتمع الذين يصنفون مع اللصوص فى بعض الأبحاث محل الاهتمام. ويبدو أن اللصوص فى الأدب العربى الكلاسيكى يشكلون صنفًا أدبيًا مستقلاً و واعيًا بذاته، يبين عن تشابهات مهمة مع فئات أخرى يدور حولها القص العربى، نراها فى مصادر الأدب مثل فئة الطفيليين أو عقلاء المجانين[٤] غير أننا يجب أن نتذكر أن هذه الفئات تنتمى إلى عالم الأدب ومن ثمّ فهى لا تعتبر بالضرورة فئات اجتماعية تاريخية.

ويبدو أن نصوصًا كثيرة من الأدب القديم عن اللصوص مثل " كتاب حيل اللصوص " للجاحظ مفقودة[٥] على الرغم من ذلك توجد فصول عن اللصوص فى مصادر الأدب ذات الموضوعات المتعددة. وسوف نبحث بعض الفصول المنتقاة من

ثلاثة مصادر أدبية هى: "أخبار الأذكياء" لابن الجوزى و"محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء" للراغب الأصبهانى و"كتاب الفرج بعد الشدة" للتنوخى(٦).

ويقدم كل واحد من هذه الأعمال الثلاثة لصوصه فى سياق مختلف: "أخبار الأذكياء" لابن الجوزى، كما يدل اسمه يهتم بأولئك الذين يبدون علامات تدل على الذكاء. وهذا يعنى ضمنًا أن اللصوص - شأنهم شأن مجموعات أخرى فى هذا العمل - يندرجون تحت فئة أكثر اتساعاً؛ إذ يعنون الفصل الخاص باللصوص بـ"فى ذكْر طُرَف من فطن المتلصصين".

من ناحية أخرى نجد أن الفصل الذى خصصه الراغب الأصبهانى عن اللصوص يعد جزءًا من فصل أكبر عن الشجاعة، ولعل الإطار الموسوعى لمؤلف الراغب ينعكس فى عنوان هذا الفصل وهو "ومما جاء فى التلصص وما يجرى مجراه" إذ يتسم هذا العنوان بعمومية أكبر من نص ابن الجوزى الذى يبدو أكثر تحديداً فى استخدامه كلمة "الذكاء".

وقد قُسِّم هذا الفصل بدوره إلى أربعة عشر جزءًا صغيراً، وبالرغم من أن بعضًا من هذه الأجزاء تمثل نماذج من أعمال اللصوص (ومن ثَمّ، أشكالاً أو مورفولوجيات morphologies قصصية) إلا أن مبدأها التنظيمى العام يظل ذا أهمية محدودة(٧).

التنوخى هو الرجل الغامض فى هذه المجموعة، حيث يشكل الفصل الذى عقده عن اللصوص جزءًا من عمل أكبر بنى على أساس حبكة الفرج بعد الشدة، ولو أنه مقسم بدوره إلى أنماط من الشخصيات، ومن ثَمّ فلا يهتم هذا الفصل عن اللصوص بإظهار دهاء اللصوص بعامة كما هو الحال عند ابن الجوزى مثلاً، وإنما يهتم بتأكيد الطريقة التى من خلالها استطاع شخص ما وقع ضحية سرقة أن يخلص نفسه من هذا المأزق. وهكذا يتبدى مركز الذكاء على نحو معكوس ضمنيًا على الأقل. أخيراً، يدل "الفرج بعد الشدة" بطبيعته، ضمنيًا، على نموذج سردى خاص وهذا شىء لا نجده فى فصول ابن الجوزى ولا فى فصول الراغب كذلك.

وعلى الرغم من هذه الاختلافات على مستوى التقديم والسياق للصوص واللصوصية، تتشابه المجموعات الثلاث بشكل واضح، مما يسمح بتحليلها باعتبارها مجموعة قصصية واحدة ومحددة. وتتمثل هذه التشابهات في: التداخل في المورفولوجيات القصصية، والمواقف المشتركة من السرقة والذكاء، ووجوه الشبه بين صور اللصوص أنفسهم.

كما أشرنا فيما سبق، تتميز هذه الفصول على نحو واضح بأنها فصول كتبت عن اللصوص، أى أننا أمام مادة معرّفة ونموذجية ترسم صورة (أو إحدى صور) اللص فى مصادر الأدب. لهذا السبب لن نأخذ بعين الاعتبار القصص التى تتضمن حكايات عن اللصوص ضمن أقسام أخرى فى هذه المؤلفات[٨]، فمثل هذه القصص من خلال سياقها وطبيعتها كذلك فى كثير من الأحيان لا تنقل الصورة الأدبية للص بالفاعلية نفسها باعتباره فئة تم تصويرها بشكل وا ع[٩].

وكما أوضحت فى دراسات أخرى، فأننى أتصور أن أكثر الوسائل المنهجية فعالية فى تحليل مجموعة قصصية تدور حول نمط بعينه من الشخصيات فى مصادر الأدب يتلخص فى عملية عزل الأصناف المورفولوجية المتعلقة بوصف الأفعال المميزة للشخصية التى نحن بصدد تحليلها، ومن ثمّ تحديد طبيعة هذه الشخصية، وينبع هذا العزل للأصناف المورفولوجية من عزل الوظائف نفسه فى النوادر. بهذا المعنى أحدد تصورى للوظيفة بمعناها عند بروب بوصفها فعل الشخصية فى علاقته بتكشف السرد وباعتبار السرد سلسلة من الوظائف، ويحدد مركز الوظيفة داخل هذه السلسلة أهميتها المورفولوجية، ويمكن أن نعرّف هذا التصوّر أيضاً باعتباره تواجه بين العمل والدور إذا استخدمنا التصور البريموندى (Bremondian) وهو إعادة تصوّر الوظيفة البروبية (Proppian).

بناء على ذلك يكشف تحليل كهذا الأدوار التى يلعبها اللصوص داخل النوادر بالإضافة إلى التركيب السردى لها[١٠].

فلنبدأ بالنادرة التالية

(أنبأنا) محمد بن أبى طاهر، قال: أنبأنا أبو القاسم التنوخى، عن أبيه: أن رجلاً نام فى المسجد وتحت رأسه كيس فيه ألف وخمسمائة دينار، قال: فما شعرت إلا بإنسان قد جذبه من تحت رأسى فانتبهت فزعًا فإذا شابٌ قد أخذ الكيس ومر يعدو، فقمت لأعدو خلفه فإذا رِجْلى مشدودة بخيطِ قُنَّبٍ فى وتدٍ مضروب فى آخر المسجد(١١).

تمثل هذه النادرة أبسط نموذج مورفولوجى ضمن مجموعة نوادر اللصوص، نادرة "السرقة = الذكاء". للسارق دور نشط وقد أخذ الغنيمة من ضحية دورها سلبى. إذن فإن اللص هو القائم بالفعل فى النادرة من حيث إنه يرتكب الفعل الذى يسمح بتعريفه كـ"لص"، بينما يكون الطرف المسروق منه هو المتلقى للفعل وضحيته. بناء على ذلك، يوجد فعل يعرف اللص بشكل واضح فى هذه النادرة: استيلاؤه على الغنيمة. ويمثل هذا الفعل وظيفة. هل هو الفعل الوحيد فى هذه النادرة؟ إن اللص فى نادرة ابن الجوزى هذه يتم تعريفه أيضًا من خلال فعل الذكاء، المجسد فى حيلة ربط قدم الرجل ومنعه من الجرى وراءه. وبينما يرتبط هذا الفعل جوهريًا بفعل السرقة، فإنه مع ذلك يتميز عنه تحليليًا. وبما أن الربط الفعَّال، أو الوجود المشترك لهذين العملين المميَّزين احتماليًا يميز هذه الموفورلوجيا القصصية، فإنه يتألف من وظيفة واحدة ذات طبيعة ثنائية تنطوى على كل من السرقة والذكاء.

هذه الثنائية المتأصلة فى الطبيعة الوظائفية للصنف الأول تميز النادرة التى يرتبط فيها فعل السرقة إلى حد كبير باستخدام الذكاء من جانب اللص. ونرى ظاهرة مشابهة فى النادرة التالية، وهى موجودة أيضًا عند ابن الجوزى:

أنبأنا محمد بن أبى طاهر، عن أبى القاسم التنوخىّ، عن أبيه: أنَّ رجلاً من بنى عُقَيْل مضى ليسرقَ دابة قال: فدخلت الحىَّ فما زلت أتعرَّفُ مكان الدابّة فاحتلْتُ حتى دخلت البيت، فجلس الرجلُ وامرأته يأكلان فى الظلمة، فأهويت بيدى إلى القصعة وكنت جائعًا فأنكر الرجلُ يدى وقبض عليها، فقبضتُ على يد المرأة بيدى الأخرى، فقالت المرأةُ: مالك ويدى؟ فظن أنه قابض على يد امرأته فخلى يدى، فخليت

يد المرأة وأكلنا، ثم أنكرت المرأة يدى فقبضتْ على يد الرجل، فقال لها: مالك ويدى؟ فخليت عن يده، ثم نام وقمت فأخذت الفرس(١٢).

فى هذه النادرة نرى اللص يؤدى دوره النشط لكى يستولى على الدابة، وفى الوقت نفسه نرى ذكاء اللص متمثلاً فى تلاعبه بحالة الأكل بطريقة تخفى وجوده.

تقدم لنا هذه النادرة إذن المورفولوجيا نفسها التى لاحظناها سابقًا، وظيفة تعرض طبيعة ثنائية، يوجد فيها فعل السرقة إلى جانب فعل الذكاء. ومن الأسهل فى هذه الحالة تمييز فعل الذكاء عن فعل السرقة لسببين اثنين: السبب الأول هو أن فعل الذكاء ليس مرتبطًا بشكل مباشر بسرقة الحيوان، والسبب الثانى هو أنه لم يُستَخْدَم إلا لحماية السارق من كشف أمره. ويعكس تمييز كهذا فى آخر الأمر التصنيف الثنائى للنادرة ذاتها فى فصل عن اللصوص، فى عمل عن الأذكياء. ومع ذلك فإن العملين ليسا منفصلين فى حقيقة الأمر، بما أن أخذ الطعام هو أيضًا نوع من السرقة، وتجنب اكتشاف الأمر هو أيضًا جزء من اللصوصية الناجحة. ويملى عليناهذا أن نصنف هذه النادرة فى مورفولوجيا: "السرقة=الذكاء".

وبالرغم من ذلك، ليس من الضرورى ربط فعل الذكاء بفعل السرقة.إذ نجد نوادر يميَّز فيها فعل السرقة عن الذكاء بشكل واضح يمكن أن ندرجها تحت مورفولوجيا: "السرقة + الذكاء."دخل لص بيت فأخذ متاعه وخرج، فصاح الرجل: ما أنحس هذه الليلة، فقال اللص: ليس على كلّ أحد."(١٣) فى هذه النادرة،لا يزال اللص يؤدى الدور النشط الذى قام به فى المورفولوجيا السابقة؛ يأخذ متاع الضحية الذى يؤدى دورًا سلبيًا ونجد هنا فعل السرقة بشكل واضح. والأكثر تشويقًا من هذا هو المكان السردى لفعل الذكاء، إذ يتجسد فى جواب اللص على تعليق الضحية عن الليلة المنحوسة. إن الذكاء موجود بشكل واضح مثل السرقة، لكنه مميز عن فعل السرقة وغير مرتبط به. لهذا السبب فإن هذه النادرة تقدم وظيفتين: فعل السرقة يتبعها فعل الذكاء.

ويمكن رؤية أهمية الذكاء واحتمال فصله عن أية سرقة فى قصة تتعلق باللص المشهور، ابن الخياطة: (قال أبو الحسين) وحدثنى أبى، عن طالوت بن عباد

الصيرفى، فقال: كُنت ليلة نائمًا بالبصرة فى فراش وحرّاس يحرسونى وأبوابى مقفلة، فإذا بابن الخياطة ينبّهنى من فراشى فانتبهتُ فَزِعًا، فقلت: من أنت؟ فقال: ابن الخياطة. فتلفتُّ، فقال لى: لا تجزع قد قُمِرْتُ الساعة خمسمائة دينار، أقْرِضْنى إيّاها لأردّها عليك. فأخرجت خمسمائة دينار فدفعتها إليه فقال: نم ولا تتبعنى لأخرج من حيث جئت وإلاّ قتلتك. قال: وأنا والله أسمع صوت حراسى ولا أدرى من أين دخل ولا من أين خرج، وكتمتُ الحديث خوفًا منه وزدت فى الحراس. ومضت ليال فإذا أنا به قد أنبهنى على تلك الصورة فقلت: مرحبًا ما تريد؟ قال: جئت بتلك الدنانير تأخذها منى. فقلت: أنت فى حلٍّ منها فإن أردت شيئًا آخر فخذ. فقال: لا أُريد، من نصح التجار شاركهم فى أموالهم ولو كنت أردتُ أخذ مالك باللصوصية فعلتُ، ولكنك رئيسُ بلدك وما أُريد أذيّتك فإن ذلك يخرج عن الفُتُوة، ولكن خذها فإن احتجتُ إلى شىء بعد هذا أخذتُ منك. فقلت: إنَّ عَوْدك إلىّ يُفْزِعُنى ولكن إذا أردت شيئًا فتعال إلىّ نهارًا أو رسولك. فقال: أفعل. فأخذتُ الدنانير منه وانصرف، وكان رسولُه يجيئنى بعلامة بعد ذلك فيأخذ ما يريد ويردّه بعد مدة، فما انكسر عنده شىء إلى أن قُبض عليه(١٤).

لا توجد سرقة كما هو واضح فى هذه النادرة، بالمعنى الدقيق للكلمة. فمع أن ابن الخياطة يقتحم بيت الصيرفى إلا أنه لا يسرقه، ولقد كان ابن الخياطة لصًا مشهورًا فى الأدب لقدراته اللصوصية المتفوقة، ولعله يمثل أرسين لوبين عربيًا قديمًا(١٥). وهذا قد يسمح للنادرة بأن تعمل فى سياق فصل عن اللصوص. وإذا وضعنا هذا جانبًا، نجد أنه كان بإمكان ابن الخياطة أن يسرق الصيرفى بسهولة طالما اقتحم مسكنه، كما قال الصيرفى نفسه. لكنه لم يفعل ذلك. لذا يتبدى أن ذكاءه فى الدخول إليه هو العنصر المسيطر، وهذا الذكاء معزول تمامًا عن أى نوع من العمل اللصوصى، أى أن أهمية فعل الذكاء تجاوز أهمية فعل السرقة نفسه، ومع ذلك تبقى النادرة غير مفهومة تمامًا إذا لم نضع فى اعتبارنا أن صاحب هذا الذكاء لص أيضًا.

وإذا أضفنا إلى ذلك أن ابن الخياطة مشهور فى حرفة اللصوصية، إذ تروى النادرة السابقة فى كتاب ابن الجوزى بعض مغامراته، يصبح فعل السرقة فى هذه النادرة مع الصيرفى مفهوما ضمنيًا حسب معرفتنا لدور ابن الخياطة، على الرغم من

عدم وجوده بشكل واضح، مما يضع النادرة كلها ضمن صنف "السرقة + الذكاء".

لقد لعب اللص فى المورفولوجيات القصصية التى فحصناها حتى الآن دوراً نشطاً وهو القائم بالفعل، ليس فقط بوصفه مرتكباً للسرقة لكن بوصفه مولداً لفعل الذكاء أيضاً. وإذا وسعنا تحليلنا نجد أن الضحية فى هاتين المورفولوجيتين القصصيتين المتماثلتين " السرقة = الذكاء" قد لعب دور المتلقى للفعل، من وجهة نظر كل من السرقة والذكاء.على الرغم من هذا يوجد فى مجموعة نوادر اللصوص مورفولوجيا تتداخل فيها هذه الأدوار، نوادر" الضحية= الذكى". يروى الراغب الأصبهانى النادرة التالية:" سرق(لأحدهم) خُرْج فقيل له: لو قرأت عليه آية الكرسى لم يسرق. فقال: إنه كان فيه مصحف تام"[١٦].

لا يظهر اللص فى السرد كما يفعل إخوانه فى النوادر السابقة. نحن نعرف ببساطة أن هناك سرقة ما حدثت، أما مرتكبها فقد حُجِب بشكل فعال. لكن من وجهة نظر السرقة، يبقى اللص المحجوب ذا دور نشط، أو بعبارة أدق يبقى الطرف المسروق منه ذا دور سلبى، أما من وجهة نظر الذكاء فإن الضحية يأخذ الدور النشط عن طريق إجابته على التحدى المتعلق بالسرقة.

لدينا ثلاث وظائف إذن فى مورفولوجيا "الضحية= الذكى": ١- سرقة(مع حجب اللص). ٢- تحد قولى للضحية من قبل طرف ثالث. ٣- إظهار الضحية للذكاء من خلال رد فعل على التحدى.

تتضح كذلك هذه المورفولوجيا فى النادرة التالية، ونقتبسها أيضاً من كتاب الراغب:" سرق لبعضهم بغل فقال أحد أصحابه: الذنب لك فى إهماله، وقال بعضهم: الذنب للسايس، فقال هو: ياقوم واللص ماله ذنب"[١٧]. إن التركيب الثلاثى لمورفولوجيا "الضحية= الذكى" موجود بالتساوى فى هذه النادرة. لذا يستعيد الضحية مجدداً دوره النشط ويصبح ممثلاً لفعل الذكاء. وفى الوقت ذاته ليس لدوره النشط أية علاقة بالسرقة التى تبقى متميزة عن الذكاء. ومن ثم فإن هذه المورفولوجيا مرتبطة بشكل أكبر بمورفولوجيا " السرقة + الذكاء" من ارتباطها بمورفولوجيا " السرقة = الذكاء". وسوف أوضح أهمية هذا فيما بعد.

كما ذكرنا سابقًا، فقد لعب اللص الدور النشط فى المورفولوجيات الثلاث التى درسناها حتى الآن، على الرغم من أن ضحية السرقة فى مورفولوجيا "الضحية= الذكى" هو الذى أظهر سمات الذكاء، غير أنه فى كل هذه الحالات، فاز اللص بالغنيمة التى سعى إلى سرقتها. ومع ذلك فليس كل اللصوص فى المجموعة محظوظين إلى هذه الدرجة. فى المورفولوجيات الثلاث التالية التى سوف ندرسها يكون مآل اللصوص دائمًا الفشل.

ويمكن أن نستخرج من النادرة التالية من كتاب ابن الجوزى أبسط مورفولوجيا من هذه المورفولوجيات الثلاث (من وجهة نظر العمل والدور).

(قال أبو جعفر) محمد بن الفضل الصيمرى: كان فى بلدنا عجوز صالحة كثيرة الصيام والصلاة، وكان لها ابن صيرفىٌّ منهمك على الشرب واللّعب، وكان يتشاغل بدكّانه أكثر نهاره ثم يعود إلى منزله فيخبئ كيسه عند والدته ويمضى فيبيت فى مواضع يشرب فيها، فعيّن بعضُ اللصوص على كيسه ليأخذه، فجاءَ وراءَه فدخل إلى الدّار وهو لا يعلم فاختبأ فيها، وسلَّم هو كيسَه إلى أُمه وخرج، وبقيت هى وحدها فى الدار، وكان لها فى دارها بيت مؤزّر بالسّاج عليه باب من حديد تجعل قماشَها فيه والكيس، فخبأت الكيسَ فيه خلف الباب وجلست فأفطرتْ بين يديه، فقال اللّص: الساعةَ تقفله وتنام وأنزل وأقلع الباب وآخذ الكيس، فلما أفطرت قامت تصلّى ومدّت الصلاة ومضى نصف الليل، وتحيّر اللص وخاف أن يدركه الصبحُ فطاف فى الدار فوجد إزارًا جديدًا وبَخُورًا فاتّزر بالإزار وأوقد البَخُور وأقبل ينزل على الدَّرجة، ويَصيحُ بصوتٍ غليظ ليُفْزِعَ العجوز وكانت جَلدة، ففطنتْ أنه لصٌ فقالت: من هذا؟ بارتعادٍ وفَزَع، فقال: أنا جبريلُ رسولُ ربِّ العالمين، أرسلنى إلى ابنك هذا الفاسقِ لأعظَهُ وأعامله بما يمنعه عن ارتكاب المعاصى، فأظهرت أنها قد غُشىَ عليها من الفزع وأقبلت تقول: يا جبريلُ؛ سألتُك إلاَّ رفقْت به فإنَّه واحدى، فقال اللّصُ: ما أُرْسلتُ لقتله، قالت: فيم أُرسلت؟ قال: لآخذ كيسه وأؤلم قلبه بذلك، فإذا تاب رَدَدْته عليه، فقالت: يا جبريل شأنك وما أُمرت به، فقال: تَنَحَّى عن باب البيت فتنَحَّت وفتح هو الباب ودخل ليأخذ الكيسَ والقماش واشتغل فى تكويره، فمشت العجوزُ قليلاً قليلاً

وجذبت الباب وجعلت الحَلْقة فى الرزَّة، وجاءَت بقفل فقفلتْه، فنظر اللص إلى الموت، ورام حيلة فى نقب أومنفذ فلم يجدْ، فقال، افتحى لأخرج فقد اتَّعظ ابنك، فقالت: يا جبريلُ؛ أخاف أن أفتح الباب فتذْهَبَ عينى عن ملاحظة نُورك، فقال: إنى أُطفئُ نُورى حتى لا يَذْهبَ بعينيك، فقالت: يا جبريلُ؛ مَا يُعوزك أن تخرج من السقف أو تخرق الحائط بريشة من جناحك ولا تكلفنى أنا لتغوير بصرى، فأحسّ اللص أنها جَلْدة فأخذ يرفُق بها ويداريها ويبذُلُ التوبة، فقالت: دعْ عنك هذا، لا سبيل إلى الخروج إلاَّ بالنهار، وقامت فصلَّت وهو يسألها حتى طلعت الشَّمسُ وجاءَ ابنُها وعرف خبرَها وحدّثته الحديث، فأحضر صاحبَ الشرطة وفتح الباب وقبض على اللص[١٨].

توجد عدة عناصر تساهم فى النجاح الأدبى لهذه النادرة، مثل طبيعة الحيلة، وكيف انقلبت على صاحبها،...إلخ. ومن الواضح هنا أن اللص يحاول سرقة المرأة العجوز ويلجأ إلى حيلة تؤدى هذا الغرض. لكن محاولته تبوء بالفشل فالضحية تلجأ إلى ذكائها الخاص لإفشال حيلته، بل إنها فى الواقع تتلاعب بها وتقلبها ضده .

لدينا إذن وظيفتان فى هذه النادرة: ١- محاولة السرقة. ٢- إحباط المحاولة بواسطة ذكاء الضحية. ويمكن أن نسمى هذه المورفولوجيا: مورفولوجيا "السرقة المُحْبَطَة". ويلازم إحباط السرقة تغيير فى الدور الروائى للسارق؛ حيث ينتقل من دور فعَّال إلى دور سلبى، من قائم بالفعل إلى متلق له، بما أنه يحاول السرقة فى البدء ثم تحبط محاولته. بالطريقة نفسها تنتقل الضحية المتوقعة من دور المتلقية للفعل إلى دور القائمة به مستعملة ذكاءها أداة لتحويل الأدوار.

ويمكن أن نجد هذه المورفولوجيا أيضًا عند الراغب الأصبهانى: "طرق لص عجوزًا فلما دخل خباءها وأحست به قالت رافعة صوتها: يا نفس لو تزوجت زوجًا، فأولدك ثلاثة بنين، فسميت أحدهم عمرًا والآخر بكرًا والآخر صقرًا، يا نفس ما أصنع بهم وأخشى أن يموتوا فأندبهم فأقول: واعمراه وابكراه واصقراه؛ ورفعت صوتها، وكان لها جيران يسمون بهذه الأسماء فجاءوها فقالت: دونكم اللص"[١٩]. إن التركيب السابق نفسه الموجود فى نادرة اللص الذى يتظاهر بأنه الملاك جبريل موجود هنا. فلدينا هنا محاولة للسرقة عندما يدخل اللص خيمة المرأة، مولدًا بذلك الوظيفة الأولى

فى المورفولوجيا. لكن المرأة تحبط هذه المحاولة من خلال ذكائها مجسدة بذلك الوظيفة الثانية.

يظهر بوضوح فى هاتين النادرتين من مورفولوجيا "السرقة المحبطة" ذكاء الضحية فى الوظيفة الثانية. فى النادرة المتعلقة بالملاك جبريل تستغل الضحية حيلة اللص ذاتها ضده لكى تبقيه محبوسًا خلف الباب. من ناحية أخرى يظهر الذكاء فى النادرة الثانية من خلال حيلة كلامية، نداء المرأة جيرانها لمساعدتها، غير أنه فى كلتا الحالتين، يُستعمل فعل الذكاء مباشرة لإحباط السرقة، ولذلك فهو مرتبط بشكل وثيق بالسرقة. وفى أحوال كثيرة، على سبيل المثال، يحدث الفعلان فى الوقت نفسه، ولا يستطيع المرء حقًا أن يحدد أين توقف الأول وحلَّ محله الثانى، والشيء الوحيد الذى يميز بينهما هو ارتباطهما بشخصيات مختلفة. وهكذا فإن فعل الذكاء فى نادرة "السرقة المحبطة" يختلف عن الفعل المرتبط به استبداليًا (paradigmatically) فى نوادر "الضحية= الذكى" التى كان فيها الذكاء مفصولاً بشكل واضح عن السرقة.

وتمنحنا الوظيفة الثانية لنوادر "السرقة المحبطة" تنوعًا أكبر فى أنماط الفعل. يروى الراغب النادرة التالية" خرج داود المصاب وكان معه دراهم، فتبعه قوم فصاحوا به: ألقِ ما معك يا مجنون! فقال: نعم. فجلس وخرئ وقال: ما معى وحياتكم غير هذا"(٢٠). تنتمى هذه النادرة كما هو واضح إلى مورفولوجيا "السرقة المحبطة". وتوجد فيها الوظيفة الأولى، أعنى محاولة السرقة، كما توجد الوظيفة الثانية، أى إحباط المحاولة بواسطة ذكاء الضحية. لكن الوظيفة الثانية هنا تنطوى على كل من فعل التغوط لداود وتعليقه على اللّصوص.

إذا ما توقفنا عند المصدر الثالث محل دراستنا هنا، وهو "الفرج بعد الشدة" للتنوخى، سوف نجد أن أكثر النوادر فى هذا المؤلف تنطوى على مورفولوجيا "السرقة المحبطة". وكما يوضح عنوان الكتاب فهو يعالج تلك الحالات التى يخلص الضحية نفسه فيها من مأزق حرج، وكما هى الحال فى نوادر السرقة، فهذه حالة يحاول فيها أحد اللصوص سرقة الضحية.

وتتميز أغلب نوادر التنوخى (ومن بينها تلك المصنفة فى مورفولوجيا "السرقة

المحبطة") عن نوادر اللصوص الأخرى فى مجموعتنا، وذلك لعدة أسباب سردية؛ إذ توجد فى نوادر التنوخى نزعة إلى سرد أكثر طولاً من نوادر ابن الجوزى أو الراغب الأصبهانى. ونتيجة لهذا السرد الأطول، تستطيع النادرة التنوخية أن تخفى شكلها المورفولوجى بشكل أكثر فعالية. ولكن على الرغم من التوسعات السردية نجد الوظيفتين نفسيهما فى مورفولوجيا "السرقة المحبطة" فى "الفرج بعد الشدة" على الرغم من أن عرضها غالبًا ما يكون مميزًا.

وعلى سبيل المثال كثيراً ما نجد قبل البسط السردى للوظيفة الأولى مادة تمهيدية، طويلة أحيانًا، تمهد الطريق للوظيفة الأولى ذاتها، وفى الوقت ذاته لكل تطور النادرة. ولنأخذ مثالاً على هذا بما جرى للشاعر دعبيل الذى تلا أبياتًا فى بلاط الخليفة لم يسبق أن تلاها على أحد آخر، قبل أن ينطلق فى رحلته حيث يهاجمه اللصوص. ثم نعلم فيما بعد أنه بعد أن يُسْرَق دعبيل وجماعته، يتلو اللص البيت الافتتاحى للقصيدة نفسها التى كان قد تلاها دعبيل. وعندما ينجح دعبيل فى إثبات أنه الشاعر المشهور والكاتب الحقيقى للبيت المذكور، يعيد اللص كل ما كان قد أخذه منه(٢١).

تتميز هذه الوظيفة الثانية أيضًا وتمثل خاصية مشتركة فى المجموعة التنوخية. حيث الضحية المحتملة لا يحبط السرقة بواسطة الحيلة أو حتى بواسطة أى عمل مطوَّل، بل عن طريق مجرد إثبات أنه المؤلف الحقيقى للبيت المذكور. وفى نادرة أخرى فى "الفرج" ينجو أحد الضحايا من السرقة عن طريق إثبات هويته وعلاقته بالسارق(٢٢).

غير أن "السرقة المحبطة" ليست هى المورفولوجيا الوحيدة التى لا تنتهى فيها النادرة وقد نال اللص الغنيمة التى سعى إلى الاستيلاء عليها فى البداية، إذ يوجد نموذج ثان لا يتمكن فيه السارق أيضًا من استبقاء ما سرقه، ويمكن أن نسميها مورفولوجيا "السرقة المزدوجة":

أنبأنا محمد بن أبى منصور... قال: بلغنى أن مُحْتالَيْن سرقا حماراً ومضى أحدهما ليبيِّعه، فلقيه رجل معه طبق فيه سمك فقال له: تبيع هذا الحمار؟ قال نعم.

قال: أمْسِك هذا الطبقَ حتى أركبَه، وأنظرَ إليه قال: فدفع إليه الطبقَ فيه السَّمك، فركبه ورجع ثم ركبه ودخل زقَاقاً ففرَّ به فلم يدر أين ذهب، قال: فرجع المحتالُ فلقيه رفيقهُ، فقال: ما فعل الحمار؟ قال: بعناه بما اشتريناه وربحنا هذا الطبق من السمك[٢٣].

فى هذه النادرة يسرق لصان حماراً، يُسْرَقُ بدوره منهما، أى إننا أمام سرقة تتبعها سرقة أخرى، تجسد كل من السرقتين وظيفة فى هذه المورفولوجيا المنطوية بدورها على وظيفتين، غير أن ما يميز مورفولوجيا "السرقة المزدوجة" وجود قوى محركة أخرى. فى الوظيفة الأولى ينال اللصان غرضهما من الضحية مجسدين الدور الفعال. فى الوظيفة الثانية يصبح اللصان نفسهما ضحيتين للص آخر.

من الناحية المورفولوجية يعمل اللصان فى الوظيفة الأولى باعتبارهما شخصية واحدة. فلو كانا لصاً واحداً بدلاً من اثنين لما تغيرت مورفولوجيا النادرة. ويمكن رؤية ذلك فى نادرة أخرى عن رجل "سرق حماراً فأتى السوقَ فسُرِقَ منه، فعاد إلى منزله، فقالت له امرأته: بكم بعتَه؟ قال: برأس ماله"[٢٤].

لقد تحول السارق إلى ضحية، لكن ليس من قِبَل الطرف الذى سَرَق منه. وهذا يمنحنا التركيب الهزلى المعروف لـ السارق / المسروق[٢٥] (voler/vole) الذى يميز المورفولوجيا ككل. لكن اللص الأول لا يعبر دائمًا عن رد فعله تجاه هذا التحول للأحداث. فى نادرة عند ابن الجوزى يسرق رجل بعض المال من صيرفى، فتسجنه امرأة و لا تطلق سراحه حتى يعطيها المال، ثم توضح له بأنها لن تسمح بأية منافسة فى تلك المدينة[٢٦].

فى هذه النوادر يفقد اللصوص غنيمتهم، غير أن مالكيها الأصليين لا يستردونها، بل يحصل طرف ثالث على الملكية المسروقة. ولكن كيف سيكون الأمر إذا استعاد المالك الأصلى البضاعة التى سرقت منه، آخذاً بذلك مكان اللص الثانى فى نوادر "السرقة المزدوجة"؟ أى بتعبير آخر: مستعيداً بضاعته المسروقة عن طريق سرقتها؟ هذه هى الحال فى نوادر "الاستعادة عن طريق السرقة" يقدم كل من ابن الجوزى والتنوخى النادرة التالية (مع اختلافات غير مهمة):

أنبأنا محمد بن أبى طاهر، قال: أنبأنا علىُّ بن المحسَن، عن أبيه، قال: حدّثنى عبد الله بن محمد الصروى قال: حدثنا بعضُ إخواننا أنَّه كان ببغداد رجل يطلب التلصّص فى حداثته ثم تاب فصار بزَّازاً، قال: فانصرف ليلة من دكانه وقد غَلَّقَهُ، فجاءَ محتال متزىً بزىّ صاحب الدكان، فى كُمِّه شمعة صغيرة ومفاتيح، فصاح بالحارس فأعطاه الشَّمعة فى الظلمة، وقال: أشعلها وجئنى بها،فإنَّ لى الليلة فى دكانى شُغْلاً. فمضى الحارسُ يشعلُ الشمعة وركب اللص المفاتيح على الأقفال ففتحها ودخل الدُّكانَ، وجاءَ الحارسُ بالشمعة فأخذها من يده فجعلها بين يديه، وفتح سَفَطَ الحساب وأخرج ما فيه وجعل ينظرُ فى الدفاتر ويُرى بيده أنه يحسبُ، والحارس يتردّد ويطالعه و لا يشكُّ فى أنَّه صاحب الدكان إلى أن قارب السَّحرَ، فاستدعى اللصّ الحارس وكلَّمه من بعيد، وقال: اطلب لى حَمَّالاً. فجاءَ بحمّالٍ فحمل عليه أربع رزم مثمنة وقفل الدكان وانصرف ومعه الحمّالُ، وأعطى الحارس درهمين، فلما أصبح الناس جاءَ صاحبُ الدكان ليفتح دكانه، فقام إليه الحارس يدعو له ويقول: فعل الله بك وصنع كما أعطيتنى البارحة الدرهمين. فأنكر الرجلُ ما سمعه وفتح دكانه فوجد سيلانَ الشمعةِ وحسابَهُ مطروحًا وفَقْدَ الأربع رُزَم، فاستدعى الحارسَ وقال له: من كان حمل الرُّزم معى من دكانى؟ قال: أما استدعيتَ منى حمّالاً فجئتُك به؟ قال: بلى، ولكن كنتُ ناعسًا وأريد الحمّال فجئنى به. فمضى الحارسُ فجاءَ بالحمّال، وأغلق الرجل الدكانَ وأخذ الحمّال معه ومضى، فقال له: إلى أين حملت الرزم البارحة؟ فإنى كنت منتبذًا. قال: إلى المشرعة الفلانية. قال: اطرحنى إليها. فطرحه، قال: من حملها معه؟ قال: فلان الحمّال. فدعا به، فقال له: امْشِ بين يدىَ. فمشى فأعطاه شيئاً واستدلَّه برفق إلى الموضع الذى حَمَل إليه الرُّزَم فجاءَ به إلى باب غرفة فى موضع بعيد من الشطِّ قريب من الصحراءِ فوجد الباب مقفلاً، فاستوقف الحمّال وفشَّ القفل ودخل، فوجد الرزم بحالها وإذا فى البيت بَرَّكَان معلَّقَ على حبل، فلفَّ الرزم فيه ودعا بالحمال فحملها عليه وقصد المشرعة، فحين خرج من الغرفة استقبله اللصُّ فرآه وما معه فأبلس فاتبعه إلى الشطِّ، فجاءَ إلى المشرعة ودعا الملاحَ ليعبرَ فطلب الحمّال من يَحُطُّ عنه، فجاءَ اللصّ فحطَّ الكساءَ كأنه مجتاز متطوِّع. فأدخل الرزم إلى السفينة مع صاحبها وجعل البركان على كتفه، وقال له: ياأخى أستودعك الله قد ارتجعتَ رُزَمَك

فدع كسائى. فضحك وقال: انزل فلا خوف عليك. فنزل معه واستتابه ووهب له شيئاً وصرفه ولم يُسئ إليه(٢٧).

لكى نستنتج الوظائف فى مورفولوجيا "الاستعادة عن طريق السرقة" سنحاول الوصول إلى العناصر الأساسية للأفعال فى هذه النادرة: يسرق أحد ملاك الدكاكين، وهو بائع قماش كان بدوره لصًا فيما مضى، السارق لص يدعى أنه مالك الدكان، وعندما يكتشف بائع القماش السرقة يقرر تتبع خطوات اللص ويلحق به إلى أن يستعيد بضاعته، وبما أنه هو أيضًا يستخدم حيلة نستطيع أن نقول بأنه استعادها عن طريق السرقة.

هناك وظيفتان إذن فى مورفولوجيا الاستعادة عن طريق السرقة. أولاً يسرق اللص البضاعة من ضحية ما. ثانيًا يستعيد الضحية البضاعة المسروقة. أثناء ذلك يتغير دور اللص فى النادرة من دور فعَّال إلى دور سلبى؛ فقد كان فى الوظيفة الأولى هو الذى ارتكب الفعل، أما فى الوظيفة الثانية فقد أصبح من يُرتَكَب ضده الفعل.

وتشبه هذه المورفولوجيا المورفولوجيتين السابقتين "السرقة المزدوجة" و"السرقة المحبطة" اللتين يفقد فيهما اللصوص أدوارهم الفعَّالة فى علاقة السرقة. وفى الأصناف الثلاثة كلها لا يُسمح للسارق بأن يستهلك ما سرقه، غير أننا نجد اختلافات أساسية ومهمة فى هذه المورفولوجيات؛ فى مورفولوجيا "الاستعادة عن طريق السرقة" يحصل اللص فعلاً على الغنيمة التى انطلق لسرقتها، وهذه هى الوظيفة الأولى التى تشبه بالتالى الوظيفة الأولى فى مورفولوجيا "السرقة المزدوجة" لكن فى الوظيفة الثانية من نوادر "الاستعادة عن طريق السرقة" يستعيد الضحية بضاعته من اللص تاركًا إياه صفر اليدين. بهذه الطريقة تختلف الوظيفة الثانية عن مثيلتها فى مورفولوجيا "السرقة المزدوجة" حيث يبقى السارق فى النهاية صفر اليدين، ويرجع ذلك إلى أن لصًا آخر قد سرقه.

وتُظْهِر نادرة بائع القماش العلاقة بين المورفولوجيتين "الاستعادة عن طريق السرقة" و"السرقة المزدوجة" فضحية فعل اللص فى الوظيفة الأولى بائع القماش، هو نفسه كما يخبرنا النص لص تائب، وتشمل كل واحدة من الوظيفتين أخذ البضاعة من

طرف آخر. وربما يكون الشيء الذى يسمح لبائع القماش أن يستعيد بضاعته من اللص الآخر هو أنه كان هو نفسه لصاً. وهكذا يوحى مالك الدكان- عن طريق هويته المزدوجة كضحية ولص (سابق) فى الوقت نفسه- بصلة بين اللص والضحية. فى الحقيقة يبدو أن الخلط فى الهوية بين الشخصيتين يُعَبِّر سردياً عن العلاقة الاستبدالية (paradigmatic) بين الرجلين (وكذلك بين الدورين) فى النادرة، وهذه نقطة سنعود إليها فيما بعد.

لا يعنى هذا أن كل قصص " الاستعادة عن طريق السرقة" تتعلق بلص تائب يستعيد بضاعته. هناك قصة عن مالك دكان آخر أبقى ماله فى صندوق محكم فسأله أحد الزبائن، وهو يبدى إعجابه بقفل الصندوق الوثيق، من أين يستطيع أن يحصل على مثله، وبعد فترة قصيرة من ذلك اكتشف مالك الدكان أن صندوقه قد فرغت محتوياته وأن الزبون قد اختفى. ثم تتبع مالك الدكان اللص عن طريق اكتشاف مكان القفل المماثل لقفله واستعاد بضاعته. هنا أيضاً توجد مورفولوجيا الوظيفة المزدوجة: أولاً يسرق اللص البضاعة من الضحية. ثانياً يستعيد الضحية البضاعة المسروقة(٢٨).

وفى نادرة أخرى أكثر تعقيداً، لا يستطيع الضحية أن يستعيد بضاعته المسروقة إلا عن طريق مساعدة سجين يزوره فى السجن وفقاً لنصيحة طرف ثالث، ويخبر هذا السجين الضحية عن الخطوات الدقيقة التى يستوجب عليه أن يتبعها ليسترجع أملاكه(٢٩). وعلى الرغم من هذا التعقيد تظهر النادرة الشكل المورفولوجى نفسه، فقط تبدو فيه الوظيفة الثانية أكثر تعقيداً. وبالطبع فإن تعقيد الوظيفة الثانية يساعد على شرح كيفية استعادة البضاعة من قبل شخص ليس لصاً، سواء أكان تائباً أم لا.

يلعب الذكاء دوراً مهماً كما هو واضح فى نوادر "الاستعادة عن طريق السرقة"، فبالإضافة إلى أن استعادة الأملاك تتطلب ذكاء صاحبها، فإن السرقة الأولى غالباً ما تتطلب ذلك أيضاً. ومن الواضح أيضاً أن هذا الاعتماد على الذكاء، سواء أكان مبنياً على الحيلة أم كلامياً فقط هو ما يميز نوادر اللصوص ككل، ليس فقط عندما يشير العنوان إلى ذلك كما نجد فى "كتاب الأذكياء". ولكن أيضاً فى

أعمال الراغب الأصبهاني والتنوخي. إن الأغلبية العظمى من السرقات تتم عبر الحيل، وحتى عندما لا تكون كذلك، كما في نوادر "السرقة + الذكاء" فإن الذكاء ينسب إلى اللصوص على أية حال. ولا تغيب الحيلة أو أي عرض آخر من أعراض الذكاء على نحو مطرد إلا في نوادر "الضحية= الذكي". لكن هذا لا ينعكس في الواقع على السرقة، بما أن النص لا يعلمنا أبدًا في هذه المورفولوجيا كيف تمت هذه السرقة. ومن بين نوادر "السرقة المحبطة" و"الاستعادة عن طريق السرقة"، نجد أن نوادر التنوخي لا تؤكد كغيرها ذكاء السارق، ولا يعني هذا أن عنصر الذكاء غائب تمامًا في هذه النوادر.

ومن الملاحظ أن ذكاء أو فطنة اللص تؤديان دورًا أبعد من مجرد مساعدته على إتمام سرقته، فهما بمعنى من المعاني يبررانها أيضًا؛ حيث "يكسب" اللص من خلال ذكائه البضاعة المسروقة. ويَظْهَر هذا النظام من القيم واضحًا في النادرة التالية:

(حدثني) أبو الفتح البصري، قال اجتمع جماعة من اللصوص فاجتاز عليهم شيخ صيرفيٌ معه كيسهُ فقال أحدهم: ما تقولون فيمن يأخذ كيس هذا؟ قالوا: كيف تفعل؟ قال: انظروا. ثم تبعه إلى منزله فدخل الشيخ فرمى كيسه على الصُّفَّة وقال للجارية: أنا حاقن فالحقيني بماءٍ في الغرفة، وصعد فدخل اللّصُ فأخذ الكيس وجاء إلى أصحابه فحدّثهم، فقالوا: ما عملتَ شيئًا، تركته يضرب الجاريةِ ويعذِّبها وما ذا مليح. قال: فكيف تريدون؟ قالوا: تخلِّصُ الجارية من الضرب وتأخذ الكيس. قال: نعم. فمضى فطرق الباب فإذا به يضرب الجارية. فقال: من؟ قال: غلام جارك في الدكان. فخرج فقال: ماذا تقول؟فقال: سيِّدي يسلِّمُ عليك ويقول لك: قد تغيِّرت، ترمي كيسَك في الدكان وتَمْضي، ولولا أننا رأيناه كان قد أُخذ. وأَخْرج الكيس، وقال: أليس هذا هو؟ قال: بلى والله صدق. ثم أخذه، فقال له: بل أَعْطنيه وادخل فاكتب في رقعة: «قد تسلمتُ الكيسَ» حتى أتخلَّص أنا ويرجِعُ إليك مَالُك. فناوله إياه ودخل ليكتب فأخذه ومضى(٣٠).

من الواضح أن هذه النادرة تظهر ذكاء اللص حين استطاع أن يسرق الكيس مرتين. غير أن ما هو أبعد من ذلك، أنها تحاول أن تبرهن بأنه لا يكفي للص أن ينال

الغنيمة فقط، بل إن عليه أن يفعل ذلك دون أن يتسبب فى حدوث أى لوم أو أذى جسدى لطرف ثالث. ومن الجدير بالملاحظة أيضاً أن أصحاب اللص قالوا له بعد السرقة الأولى: "ما عملت شيئًا " وهو ما يشير - جزئيًا على الأقل - إلى غياب الحيلة فى السرقة الأولى.

إن الذكاء يجيز السرقة. هذا هو الموقف نفسه الذى ادعى ف.س. نايبول (V.S.Naipaul) أنه يوجد فى ترينيداد والذى وصفه بأنه قيمة "قرصانية" (Picaroon) إذ بعد أن خدع متعهد حفلة موسيقية محتال امرأة ترينيدادية ، أوضح ابن أخيها رد فعلها قائلاً باللهجة المحلية:" لا تشعر بأنها سُرِقت. تشعر بأنها دفعت دولارين لـ"الذكاء"(٣١).

وليست هذه الفكرة فريدة فى مصادر الأدب العربى. وقد أظهرت فى دراسة سابقة أن ذكاء الطفيلى أيضًا يجيز تطفله(٣٢)؛ فمن الواضح أن ما يكسبه بطل المقامات بالحيلة يمثل جزاء مناسبًا لذكائه ولبراعته الكلامية.

وتلقى نادرة الصيرفى ومجموعة اللصوص الضوء أيضًا على صفة أخرى لأبطالنا السارقين، وهى كرههم للعنف بشكل عام. وهذا يتعلق جزئيًا بأنماط اللصوص المقدمين، وهم فى الغالب سارقو منازل، وهو خيار تتضح معانيه المتضمنة بشكل خاص عند الراغب الأصبهانى. وقد ذكر هذا الكاتب فى بحثه غير القصصى المتعلق بأنماط اللصوص أولئك الذين يخنقون ضحاياهم والحيل المستخدمة لكتم صرخاتهم. ويتضمن الجزء نفسه وصفًا لمجموعة من اللصوص خنقوا ضحيتهم. لكن بعد صفحة واحدة يقدم الراغب نادرة يسمح فيها رئيس اللصوص سليمان لمجموعة من عصابته أن يسرقوا المارة، بشرط أن لا يستخدموا العنف. ويجيبه اللصوص بأنه لا يفعل ذلك سوى الجبناء(٣٣). إن اللصوص فى " الفرج" هم استثناء جزئى لهذا، لأن كثيرًا منهم قطاع طرق وقليلاً منهم يستخدمون العنف أو يهددون به. وقد يبدو أن هذا -على الأقل جزئيًا - نتيجة لبنية "الفرج بعد الشدة"، ففى هذا الكتاب كلما ازداد الخطر على البطل، كلما كان هروبه أكثر إثارة. ولكن حتى هؤلاء اللصوص (ولصوص ابن الجوزى والراغب بدرجة أكبر) يميزون أنفسهم بوضوح عن اللصوص والمجرمين

الذين يمكن أن نجدهم فى نوادر الجريمة أو مكافحة الجريمة الموجودين فى بعض أعمال مصادر الأدب ذاتها. وكما أظهرتُ فى دراسة أخرى فإن هذا النوع من المجرمين يُلحقون السرقة عادة بجريمة كثيراً ما تتم تحت ظروف وحشية(٣٤).

يُظهر هذا الفارق الحاسم أن عدم العنف فى نوادر اللصوص لا يمكن أن يُفهم ببساطة على أنه انعكاس للعُرف الإجرامى لذلك الوقت. والأصح من ذلك هو القول بأن هؤلاء اللصوص غير المتسمين بالعنف يشكلون جزءًا من نظام أدبى يحكم النوادر فى فصول عن اللصوص، ودون أدنى شك يدعم عدم العنف النسبى لهؤلاء اللصوص شرعية أعمالهم(٣٥). لكن هناك ميزة أخرى تعزز هذا التشريع الأدبى: وهى العلاقة الاستبدالية بين اللصوص وضحاياهم . وإذا نظرنا إلى المجموع الكلى لمورفولوجيات اللصوص التى تعمل كنظام، نستطيع أن نرى أن كل الأعمال المتماثلة تقريبًا يتمثل فيها طرفا العلاقة اللصوصية، اللصوص والضحايا، نجد لكليهما أدواراً نشطة وأدواراً سلبية. ويوجد لصوص ذكاؤهم مميزٌ عن سرقتهم (مورفولوجيا السرقة + الذكاء) تمامًا مثلما يوجد ضحايا ذكاؤهم مميز عن وقوعهم كضحايا (مورفولوجيا الضحية = الذكى) ويوجد ضحايا يقلدون اللصوص لاستعادة ما سرق منهم (نوادر الاستعادة عن طريق السرقة) تمامًا مثلما يوجد لصوص يصبحون هم أنفسهم ضحايا (نوادر السرقة المزدوجة) أخيراً، فى نوادر "السرقة المحبطة" يوضع ذكاء الضحية مقابل ذكاء اللص. فى الواقع تعمل نادرة "السرقة المحبطة" كنادرة "السرقة = الذكاء" التى ينتقل فيها الذكاء من جانب اللص إلى جانب الضحية.

وإذ تتشابه إلى حد بعيد أدوار اللص والضحية مع قابليتها للتبادل تجعل هذه النوادر السرقة نوعًا من اللعبة التى تدور حسب قواعدها الخاصة والتى يمكن فيها للطرفين أن يتبادلا الأدوار، أكثر من كونها مجرد مخالفة لقانون أو عمل يظلم فيه أحد الأفراد فردا آخر.

وفى بعض النوادر تذهب هذه العلاقة الاستبدالية إلى مدى أبعد من هذا، خالقة بذلك ما هو فى الواقع خطاب عن الهوية متعد للمورفولوجيات (transmorphologicl) ويبدو أنه من السهل أن نعزل مبدئيًا هذا الخطاب فى نادرة

مورفولوجيا "الاستعادة عن طريق السرقة" التى تتعلق باللص التائب الذى أصبح بائع قماش. وسوف يتذكر القارئ أن اللص فى هذه النادرة قد ارتكب جرمه عن طريق التظاهر بأنه مالك الدكان وقد فعل هذا عن طريق ارتدائه زى المالك.

لقد لاحظنا سابقًا نوعًا من العلاقة الاستبدالية بين اللصوص والضحية فى هذا السرد، بما أن الضحية كان لصًا فى السابق. لكن النادرة فى الواقع تذهب إلى أبعد من ذلك وتخلق انصهاردًا فعليًا لهوية اللص وضحيته المقصودة مالك الدكان. وعندما يُقَدَّم لنا اللص فى البداية يقال لنا بأنه كان لابسًا زى مالك الدكان. ثم بالطبع يقوم بفحص دفاتر الحساب كما كان سيفعل المالك، وهى طريقة أخرى يحاول فيها اكتساب هوية المالك، ولا يشك الحارس فى أنه فعلاً المالك ويتبع أوامر اللص بجلب الحمَّال. وتوضح كل هذه الأعمال أن اللص كان يلعب، دور مالك الدكان بنجاح.

غير أن ذلك لا يؤدى إلى التماثل التام، لأنه لا يتضمن سوى محاولة اللص بأن يكون الطرف الآخر. فى الواقع فإن ما يحدث هو عكس ذلك، بما أن مالك الدكان يقبل هوية اللص. يحدث هذا عندما يعود المالك إلى دكانه فى الصباح ويكتشف السرقة، وعندما يذكره الحارس بأنه قد نادى للحمال، يؤكد المالك فى الواقع بأنه قد فعل ذلك، بدلاً من أن ينكره، وبأنه كان ناعسًا فقط. لقد قبل المالك أعمال اللص كأنها أعماله الخاصة، ويستمر هذا القبول فى سؤال المالك الحمال إلى أين حمل البضاعة.

ونجد هنا حقيقة لعبة ماهرة من التماثل والاختلاف، من المظهر والواقع، يتظاهر اللص بأنه المالك، لكن المالك يتظاهر بأنه اللص المتظاهِر بأنه المالك، وهو شىء يسهل عليه للغاية أن يقوم به، بما أنه هو المالك الفعلى. إن الدائرة كاملة، حيث يصبح تقليد التقليد تماثلاً.

وتلعب الشخصيات الأخرى دورًا حاسمًا فى هذه العملية، خاصة الحارس. عندما يشكر الحارس المالك على الدرهمين فهو فى الواقع لا يحسبه اللص، بما أنه قد ظن فيما سبق بأن اللص هو المالك. بدلاً من ذلك، فإنه يجعل الشخص الذى أتى فى الليلة السابقة (اللص) والآخر الذى أتى فى الصباح (المالك) شخصًا واحدًا. إن إطالة هذه المماثلة هى حيلة مالك الدكان. وهو يفعل ذلك عن طريق الادعاء بأنه كان ناعسًا

فى إحدى الحالات وسكرانًا فى الحالة الأخرى، وهما حالتان من الوعى المضعف، ومن ثم التماثل.

ومن الممكن أن نقول بأن مالك الدكان قد قام بهذه الأعمال لمجرد استعادة بضاعته، لكنه كان بإمكانه أن ينتزع المعلومات الضرورية من الحارس والحمالين. إضافة إلى ذلك فإن مشكلة التماثل تنعكس من خلال مستويات أخرى من النادرة أيضًا.

لقد كان مالك الدكان بائع قماش، وكانت الملابس (وهى أداة تنكر) هى الوسيلة التى بدأ اللص عن طريقها محاولته لتعيين هويته كمالك الدكان، وعندما يكتشف مالك الدكان الحقيقى فى النهاية الرزم فى غرفة اللص يلُفهم فى رداء معلق فى تلك الغرفة. ولئلا نظن أن تلك مجرد تفاصيل عابرة، يصبح الرداء هو الشىء الذى يستعيده اللص بعد أن يساعد فى تفريغ حمولة الرزم على المركب. يوجد تفاعل دائم بين حرفة مالك الدكان وملابس اللص التى يرتديها ليتظاهر بأنه المالك، الملابس التى فى غرفة اللص والتى يستخدمها المالك ليلف رزمه بها، وهذه القطعة من الملابس هى ذاتها التى يستعيدها اللص بعد ذلك فى نهاية النادرة. وبالطبع لا يخبرنا النص ماذا تحتوى الرزم المسروقة، لكن بما أن مالك الدكان هو بائع قماش، نستطيع أن نفترض بأنها تحتوى قماشاً. إن كل هذا التفاعل مع القماش يعزز التماثل بين مالك الدكان واللص.

لاحظنا فيما سبق أن مالك الدكان يتبع خطوات اللص لكى يستعيد بضاعته، وأن ذلك يساهم فى عملية التماثل، كذلك يوجد تشابه أكبر من ناحية الأفعال منذ البدء؛ عندما يشرع اللص فى سرقة الضحية، يدخل عن طريق فتح الأقفال التى على الدكان، وعندما يصل مالك الدكان أخيرًا إلى باب اللص، يكتشف بأن الباب مقفل وهو أيضًا يفتح الأقفال لكى يدخل. إن الدخول متماثل فى كلتا الحالتين، السرقة الأولى والاستعادة.

وتمر عملية التماثل فى هذه النادرة بثلاث مراحل؛ تتضمن الأولى تماثل اللص مع مالك الدكان وتبلغ أوجها فى أخذه البضاعة. وتتضمن الثانية العملية المقلوبة التى يقوم بها مالك الدكان، والتى يقبل فيها تماثله مع اللص ويقتفى خطواته إلى أن يصل

إلى الغرفة. والمرحلة الثالثة والأخيرة للنادرة هى حلها: يستعيد مالك الدكان بضاعته، ويسترد اللص ملابسه، ثم يضحك مالك الدكان، ويطلب من اللص أن يتوب ويعطيه هدية.

من الواضح أن هذه النهاية تدلنا على مغزى ما، إذ تسمح لعملية التماثل بأن تصل إلى ختامها. فبالإضافة إلى أن كلاً من الطرفين يستعيد أملاكه الخاصة (الملابس فى كلتا الحالتين) فإن اللص التائب بعد أن يضحك، يطلب من اللص الآخر أن يتوب، أى بعبارة أخرى أن يفعل ما فعله هو نفسه، أن يستبدل بدوره كلص دور الرجل الآخر كلص تائب.

ترى ما مغزى كل هذه التمثيلية التحزيرية عن الهوية؟ من الواضح أن اللص قد حاول سرقة هوية الضحية فى المرحلة المبكرة من النادرة قبل أن يسرق البضاعة، لكن الضحية يسترد هويته الخاصة عن طريق التلاعب بالحارس، ومن الممكن أن نقول إن سرقة الهوية هى أكثر من مجرد حيلة، فهى تعمل كممثل لعملية السرقة ذاتها على مستوى ميتافيزيقى. إن سرقة البضاعة توازى سرقة الهوية، واستعادة الهوية توازى استعادة الأملاك.

ويمكن توثيق هذا الخطاب عن الهوية من خلال ظهوره فى نوادر أخرى، فنراه يعمل على سبيل المثال فى النادرة التنوخية مع الشاعر دعبيل. بعد أن يتلو قاطع الطريق شعراً لدعبيل، يعرِّف الشاعر نفسه ولاتعاد البضاعة إلى الشاعر إلا بعد أن يقنع اللص بهويته. نجد هنا أن سلسلة متصلة قد رسمت بين الأملاك المادية والهوية، يستعيد الشاعر أملاكه لكنه يستعيد أيضًا امتلاكه بيته الشعرى، إذ يجسد الشعر نوعًا من الملكية، فما يكتبه الشاعر هو شيء يخلقه من نفسه، انعكاس لوجوده كشاعر على الأقل، إن لم نقل لشخصيته التامة. أخيراً يرسخ الشاعر هويته الكاملة كـ"دعبيل".

وتوجد ظاهرة مشابهة فى النادرة التى يشرع فيها اللص بتناول الطعام مع الزوج والزوجة بعد أن يدخل مسكنهما سراً. تشتمل هذه القصة على لعبة يد ماهرة تُمْسَك أثناءها يد اللص من قبل الزوج والزوجة تباعًا ويقوم هو بمسك يد الزوج لكى

يخلص نفسه. في هذه الحالة أيضًا كان اللص يماثل نفسه عن طريق مسكه يد الزوجة أولاً ثم يد الزوج أي بكلا الطرفين اللذين كانا ضحيتي السرقة.

وإذ يعتقد كل واحد منهما أن يد اللص هي يد زوجه، يسمح هذا الاختلاط للهوية لهويته الخاصة كـ"لص" بأن تبقى مخبوءة وتسمح له بأن يأكل الطعام مع الزوجين.

ولا تقتصر ظاهرة اغتصاب الهوية بالطبع على نوادر اللصوص، فبطل مقامات الهمذاني أبو الفتح الإسكندراني - على سبيل المثال - يأخذ أدوارًا أخرى ويتنكر بشكل مطرد. و في الواقع يتبدى كشف الراوي لهويته عادة النقطة الأكثر أهمية والأكثر إثارة في المقامة.

غير أن هناك عنصرًا في خطاب التماثل يميز نوادر اللصوص عن نوادر مصادر الأدب الأخرى بدلاً من أن يربطهم بها. إن خطاب التماثل يعمل بوصفه حالة قصوى للعلاقة الاستبدالية بين اللص والضحية المحتملة التي لاحظناها سابقًا. وسرقة الهوية هي برهان مطلق على علاقة ذات طابع استبدالي، ويتبدى هذا التكافؤ الضمني بين اللص والضحية، شيئًا فريدًا في نوادر اللصوص التي تضمها مصادر الأدب، فلا نجد هذه الظاهرة عند الحكام أو الأطباء أو الطفيليين أو النساء، مما يدفعنا إلى التساؤل عن وظيفة هذا التكافؤ في نوادر اللصوص. كما لاحظنا آنفًا فإنه يسهم في إكساب أفعال اللصوص صفة الشرعية، ويسمح لهم بأن يأخذوا مكانهم ضمن الأصناف الأدبية العربية الكلاسيكية الإيجابية من حيث الجوهر للمحتالين. ولا تستطيع أصناف أخرى أن تحقق هذا. يستخدم البخلاء على سبيل المثال حيلاً كثيرة وبراهين ذكية، لكن أفعالهم تبدو دائمًا أفعالاً منكرة ولذلك فهم لا يعدون في الحقيقة محتالين على الإطلاق. إنهم لا يظهرون في أعمال الأذكياء، فإذا قدموا فيها فإنهم يقدمون عادة بطريقة تجعل إدانتهم الأخلاقية واضحة(٣٦).

أما الطفيليون، فهم يقفون على الجانب الآخر من الحد الأخلاقي، وبالرغم من أنهم ينتهكون قواعد اللياقة، ويحتالون على دخول البيوت دون دعوة أهلها، أي أنهم قد يتشابهون مع فئات أخرى من حيث الأفعال التي تدعو إلى الاستنكار، إلا أن

موضوعات حسن الضيافة فى التراث العربى الكلاسيكى ذات قيمة رفيعة، ومن ثمّ لا يمكن أن تبدو أفعالهم من حيث الجوهر ذات قيمة سلبية فقط(٣٧).

وبطريقة مماثلة، عندما يبدى الأطباء أو الحكام ذكاءهم فهم يفعلون ذلك عبر الممارسة العادية والشرعية على المستوى الأخلاقى لوظائفهم المهنية(٣٨).

إن اللصوص وحدهم من بين المحتالين العرب هم الذين تعد أعمالهم غير شرعية بحكم التعريف، لذلك يصبح من الضرورى تخفيف، إن لم نقل إذابة هذا الشجب الأخلاقى عن طريق طمس الحدود المميزة بينهم وبين ضحاياهم، وهذه هى الطريقة الوحيدة التى يمكن أن يدخل فيها لصوص الأدب هؤلاء الهيكل العام للأبطال المحتالين فى الأدب العربى الكلاسيكي.

الهوامش

* - نشرت هذه الدراسة فى "Journal of Arabic Literature" XIX (1988), P.P. 108 - 127

١ - عن أدب الجريمة بشكل عام، انظر البحث الممتاز لجون ج. كاويلتى(John G. Cawelti)
Adventure, Mystery and Romance, (Chicago: University of Chicago Press, 1976).

٢ - عن القصص البوليسية فى الأدب العربى الكلاسيكى والمشكلة العامة للقصص البوليسية فى النثر العربى القديم، انظر:

Fedwa, Malti-Douglas "The Classical Arabic Detective" Arabica, (Leiden: E. J. Brill, 1988), v.xxxv, 59-91.

٣ - انظر على سبيل المثال:

Lra Lapidus, Muslim Cities in the Later Middle ages (Cambridge: Harvard University press, 1967), C.E. Bosworth, the Medieval Islamic Underworld:the Banu Sasan in Arabic and Literature, (Leiden: E. J. Brillm, 1976),

محمد رجب النجار " حكايات الشُطَّار والعيَّارين فى التراث العربى"، (الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب،١٩٨١)

٤ - لم تصبح الأصناف القصصية فى " مصادر الأدب " موضوع دراسة أدبية جادة إلا فى السنين الأخيرة. انظر: يوسف سادان " الأدب العربى الهازل ونوادر الثقلاء"، (مطبعة الساروجى، ١٩٨٣):
Ulrich Marzolph, Der Weise Narr Buhlul, (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1983): Fedwa Malti-Douglas, Structures of Avarice: The Bukhala, in Medieval Arabic Literature (Leiden: E.J. Brill, 1985), Fedwa Malti- Douglas, "Structure and Organization in a Monographic Adab Work: al- Tatfiil of al- Khatib al- Baghdadi" Journal of Near Eastern Studies, 40,3 (1981), 227-245.

٥ - يذكر تشارلز بيلات (Charles pellat) مجرد جزء بيِّن فى:
"Nouvel essai d'inventaire de l'oeuvre gahizienne" Arabica,(1984),146.

٦ - ابن الجوزى "أخبار الأذكياء" تحقيق محمد مرسى الخولى،(القاهرة: مطبعة الأهرام التجارية،١٩٦٩٠)، ص ١٩٤-٢٠٩. الراغب الأصبهانى " محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء"، (القاهرة: المطبعة العامرة، ١٣٢٦هـ)، الجزء١ ،ص٨١-٨٤ . التنوخى "كتاب الفرج بعد الشدة"، تحقيق عبود الشالجى،(القاهرة: دار صادر، ١٩٧٨) الجزء ٤، ص ٢٢٧-٢٦٧ ولقائمة مفصلة عن محتويات هذا الكتاب، انظر:

Rouchdi Fakkar, At Tanuhi et son livre: la Delivrance après l'angoisse, (Cairo: Institut Francais d'Archeologie Orientale, 1955), 57-84.

ولقد ضمن ابن حجة الحموى فى "ثمرات الأوراق فى المحاضرات"، المطبوع على هوامش الإبشيهى، "المستطرف فى كل فن مستظرف"، (بيروت:دار الأمم للطباعة والنشر، ١٩٥٢)، الجزء ١، ص١٥٦-١٥٧ فصلاً قصيراً عن

"أذكياء المتلصِّصين" يتألف من نادرة واحدة فقط، ونراها مرة أخرى فى شكل مختلف فى: ابن الجوزى، "أذكياء" ص ١٩٥-١٩٧ ويمكن أن نجد فصولاً عن اللصوص فى المصادر الأدبية غير المطبوعة. ولقائمة جزئية عن هؤلاء، انظر، سادان "ثقلاء"، ص ٣٢-٣٤.

٧ - إن المبدأ التنظيمى العام الوحيد المتبع فى فصل الراغب (وهذا ليس بشكل ثابت تماماً) هو وضع المادة غير القصصية (أمثال، مصطلحات فنية، نصيحة،إلخ.) قبل المادة القصصية.

٨ - انظرعلى سبيل المثال القصة فى التنوخى، "فرج" الجزء٢، ص٢٣٠. ويوجد اللصوص أيضاً فى نوادر مكافحة الجريمة فى أقسام أخرى عند ابن الجوزى. انظر، على سبيل المثال، ابن الجوزى "أذكياء"، ص٤٦- ٤٧-٥٥.

انظر أيضاً: Malti-Douglas, "Detective"

٩ - تمثل صورة اللصوص أو المجرمين الآخرين كما تظهر فى الأقسام أو الفصول غير المخصصة للصوص موضوع تحليل مشوق ومتميز للسلوك الإجرامى فى سياق نوادر مكافحى الجريمة، انظر: "Malti- Douglas, "Detective

١٠- لقد ناقشت هذا المنهج على نحو تفصيلى، انظر: "Fedwa Malti-Douglas "Structures of Avarice ص٢١-٢٨ لتطبيق هذا المنهج على صنف آخر فى "مصادر الأدب"، انظر، -Malti- Dougals, "Structure and Organiza tion"

١١- ابن الجوزى "أذكياء"، ص ٢٠٤.

١٢- نفسه، ص٢٠٢.

١٣- نفسه، ص ٢٠٧.

١٤- نفسه، ص٢٠٦.

١٥- تمثل القدرة اللصوصية الفائقة للبطلين إحدى نقاط التشابه إلى درجة أنه يمكن تصويرهما وهما يظهران مهارتهما فى حالات غير السرقة دون أن يضع ذلك هويتيهما الأساسيتين كلصين موضع شك. انظر على سبيل المثال، Maurice Leblanc, La Cagliostro se venge (paris: Le Livre de poche, 1973) التى تلعب فيها سرقة لوبان دوراً صغيراً جداً. ويرتكب ابن الخياطة ولوبان السرقة على الرغم من سجنهما. انظر، ابن الجوزى، "أذكياء"ص٢٠٤-٢٠٦ و:

Maurice Leblanc, Arsene Lupin, Gentleman cambrioleur,(paris: Le Livre de poche,1972), 35-65.

١٦- الراغب،"محاضرات" ، ص ٨٣.

١٧- نفسه الصفحة نفسها.

١٨ - ابن الجوزى، "أذكياء"، ص ٢٠٨-٢٠٩.

١٩- الراغب "محاضرات"، ص ٨٣.

٢٠- نفسه، ص٨٤.

٢١- التنوخى، "فرج"، ص٢٢٧-٢٣٠.

٢٢- نفسه، ص٢٣٤-٢٣٧.

٢٣- ابن الجوزى، "أذكياء"، ص٢٠٠.

٢٤- نفسه الصفحة نفسها.

٢٥- انظر على سبيل المثال.

Henri Bergson, Le rire: Essai sur la signification du comique,(paris: presses universitaires de France, 1972),73

٢٦- ابن الجوزي، "أذكياء"، ١٩٩-٢٠٠.

٢٧- نفسه، ص٢٠١-٢٠٢؛ انظر أيضاً: التنوخي، "فرج"، ص٢٦٥-٢٥٨.

٢٨-توجد هذه النادرة في ابن الجوزي، "أذكياء"، ص١٩٥-١٩٧، وفي التنوخي، "فرج"، ص٢٤٤-٢٤٧.

٢٩- ابن الجوزي، "أذكياء"، ص١٩٧-١٩٩.

٣٠- نفسه، ص٢٠٧-٢٠٨.

٣١- "She ain't feel she get rob. She feel she pay two dollars for the intelligence." V.S. Naipaul, the Middle passage, (New York: Vintage 1981),76

التوكيد موجود في الأصل.

٣٢- Malti- Douglas, " Structure and Organization," 233-235

٣٣- الراغب، "محاضرات"،ص٨١-٨٢.

٣٤- Malti - Douglas, " Detective"

٣٥- كما تفعل ذلك الإشارات إلى كيفية التصرف المناسب، كالتعامل الصحيح مع النساء، إلخ. انظر، الراغب "محاضرات" ص٨٢.

٣٦- Malti- Douglas, Structures of Avarice.

٣٧- Malti - Donglas, "Structure and Organization

٣٨- انظر، على سبيل المثال، ابن الجوزي، "أذكياء"، ص ١٧٨-١٨٧، ٣٨-٤٩، ٥٣-٦٦.

سلطة الحاكم، سلطة الجسد

حكم المعتضد وتركيب المعنى التاريخى(*)

يتزايد اهتمام المؤرخين ونقاد الأدب شيئًا فشيئًا بالنصوص التاريخية، دارسين إياها بوصفها نتاجًا أدبيًا مصنوعًا ومركبًا وليس بوصفها محض مستودع للمعلومات. يدفع هذا الانتباه للشكل والتركيب إدراك أن الأشكال الأدبية للنصوص التاريخية تزودنا بشكل أكثر فعالية بالمحتوى الأيديولوجى، بحيث يحتاج المرء إلى أن يفهم هذه الأشكال لكى يقدر هذا المحتوى حق قدره. وسوف نهتم فى هذه الدراسة بالصلات بين الشكل الأدبى والمعنى التاريخى فى التسلسلات التاريخية (chronicles) العربية الكلاسيكية، وخلاصات السير الوافية، والمجموعات القصصية المعروفة غالبًا بـ"مصادر الأدب"، كما سوف نركز على معالجة حكم الخليفة العباسى المعتضد بالله، وبالإضافة إلى ذلك سنبحث ارتباط هذا الحكم بمسألة التعذيب والعقاب.

طريقة تناول الكتابة التاريخية العربية الكلاسيكية

شهدت العقود الأخيرة ثورة فى تناول الكتابة التاريخية الغربية، وقد أدى الاهتمام بالأساس الأدبى لعلم التاريخ الغربى إلى التركيز على التاريخ على نحو متزايد بوصفه سردًا. ويعد كتاب هايدن وايت (Hayden White) Metahistory: The Historical Imagination in the Nineteenth Century, 1973 مساهمة شديدة الأهمية إن لم نقل أقل إشكالية لهذه المناقشة. ومما يبدو متناقضًا أن نلاحظ أن هذا الانتباه إلى السرد الأدبى على أنه الشكل السائد للكتابة التاريخية قد حدث خلال تلك السنوات التى فقدت فيها "القصة" سيطرتها فى التاريخ الأكاديمى التقليدى، واستبدل بها ما يمكن أن نسميه بـ"نقيض السرود" (anti-narratives) لمدرسة Annales[1]. أما فيما يتعلق بالطلاب المهتمين بالكتابة التاريخية الإسلامية فيبدو أن طرح المشكلات يأخذ شكلاً مختلفًا إلى حد ما. فقد توجهت معالجة الكتابة التاريخية بالطرق النقدية الأدبية - أعنى جعل النقد التاريخى نقدًا أدبيًا - صوب اختلاف المادة التاريخية الإسلامية،

ولعل الغرابة النسبية للعديد من الكتابات التاريخية الإسلامية قد دفعت بعض الباحثين إلى أن يروا افتقار عديد من هذه الكتابات إلى الجمال الأدبى والحنكة التاريخية، كما اعتبر بعضهم غياب الأشكال السردية والاستمرارية المألوفين لدى الباحث الغربى دليلاً على نقص أساسى فى الفهم الإسلامى للتاريخ، وأن الكتابة المتشذرة(atomized) أو المتفتتة نتاج للتفكير المتشذر مما أدى إلى كتابة تاريخ متشذر(٢). تطور رد الفعل ضد وجهة النظر هذه بشكل غير ملموس تقريبًا، وقد حاول مؤرخون مثل مارشال هودجسون (Marshall Hodgson) وهـ. أ. ر. جيب (H.A.R.Gibb) أن يبرهنوا على أهمية عزل وتضمين وترتيب المادة فى المصادر التاريخية الإسلامية القديمة(٣). ولقد أصبح واضحًا أن الفهم الكامل للنصوص التاريخية العربية الإسلامية المختلفة يعتمد على رسم شفراتها الأدبية، وعلى فهمها وتحليلها على أنها نصوص أدبية(٤).

على الرغم من ذلك يعانى الأدب التاريخى العربى بالمعنى الأوسع للكلمة من المشاكل نفسها التى تعانى منها معظم الأنواع الأدبية العربية الكلاسيكية الأخرى من حيث التقدير الحق لقيمته، ولم يعد مقبولاً أن نتحدث كما كنا نفعل فى الماضى عن عدم وجود وحدة أو تشويق فى النصوص الأدبية الكلاسيكية، ومع هذا ينبغى علينا أن نطرح التصنيفات والنماذج الأدبية الغربية التقليدية جانبا لكى نصل إلى نتائج بعينها. هذه الخطوة لابد من اتباعها فيما يتعلق بالكتابة العربية التاريخية. ويبدو أن منهج هايدن وايت سيكون محدود الفائدة بالنسبة إلينا إذا وضعنا فى اعتبارنا مناظرته مع ماريلين والدمان (Marilyn Waldman) Critical Inquiry (٥). وأتصور أن البحث عن النماذج الأدبية لعلم التاريخ العربى يجب أن يتوجه إلى أنواع الكتابة التاريخية العربية ذاتها: بمعنى عدم التوقف فقط عند التسلسلات التاريخية الحَوْليّة تقريبًا، وإنما أيضًا دراسة خلاصات السيرة الوافية المرتبطة بها بشكل وثيق بالإضافة إلى المواد غير القصصية الأخرى، مثل تلك المواد التى يشار إليها بشكل غير نسقى بوصفها "مصادر الأدب". ونحن نعرف أن بعض هذه الأشكال مثل السيرة قد نتج عنها أدب نقدى متميز(٦). بينما تلقت أشكال أخرى - مثل السلاسل التاريخية - اهتمامًا أدبيًا أقل إلى حد ما(٧)، بالرغم من التشابهات الملحوظة بين هذه النصوص. وكثيراً ما يبدو أن الأنواع ذاتها تنوب عن طريق أشكال وسيطة من نوع

إلى آخر؛ إذ يشيع العديد من العناصر المكونة - مثل السلسلات الاسمية والنوادر والمقتطفات الشعرية- في أشكال الكتابة التاريخية.

إلى أي مدى إذن تتشابه الشفرات الفعالة لهذه الأشكال المختلفة؟ وإلى أي مدى تختلف؟ ربما تكون أكثر الطرق مباشرة في تناول هذه المشكلة هي فحص مجموعة من الأشكال المتباينة للكتابة التاريخية داخل المجال التاريخي العربي الإسلامي. ويعد حكم الخليفة العباسي المعتضد بالله (٢٧٩/٨٩٢-٢٨٩/٩٠٢) مركز اهتمام نموذجي[8]؛ فقد عولج حكم هذا الخليفة بشكل واسع في التسلسلات التاريخية، كما تم تقديمه بشكل جيد في خلاصات السير الوافية، ومما هو لافت - إلى حد ما- ذلك الدور المميز الذي يلعبه هذا الخليفة في مصادر الأدب.

في الواقع توجدُ «تيمةٌ» مميزة تتخلل العديد من الكتابات التاريخية العربية عن المعتضد: وهي اقترانه برابطة "العقوبة/التعذيب"، نتيجة لذلك يمكن أن تساعدنا هذه التيمات المركبة على عزل المبادئ والشفرات التي تم استخدامها في تحديد معنى تاريخي ما في نصوص مختلفة.

التنظيم (أ) التسلسل التاريخي

ينطبق مصطلح تسلسل تاريخي (chronicle) عادة على النصوص التي تكون أشكالها التنظيمية أكثر تنوعًا وأكثر مرونة في آن. ونقصد بهذا المصطلح النص التاريخي الذي يسود فيه مبدأ تنظيم المادة باعتبارها أحداثًا تجري في الزمن، أي في ترتيب كرونولوجي. وبالرغم من أننا قد نجد انحرافات عن نظام كرونولوجي دقيق داخل هذه المصادر التاريخية، وكذلك داخل (مصادر ثانوية مثل أخبار الوفيات أو السير)، فإن تنظيم الحدث/الزمن السائد في هذه المصادر يميزها عن خلاصات السير الوافية التي يكون فيها بيان السيرة الشخصية هو الوحدة الأساسية للتنظيم.

وإذا كان المعتضد يظهر فعليًا في كل تسلسل تاريخي يعالج الفترة العباسية، فإن مشكلتنا تستلزم التركيز على عدد محدد من المصادر، يمكن أن نعتبرها نموذجية ومشوقة تاريخيًا في الوقت ذاته.

ويمكن تعريف المعتضد كخليفة من خلال حكمه، مفهوماً باعتباره وحدة زمنية. يصبح إذن هذا الحكم"حدثًا/زمنًا" مما يجعل من الممكن تنظيم المادة حوله في تسلسلها التاريخي. لكن المؤرخ حر بالقطع في تعريف هذا الحدث بالشكل الذي يناسبه، وعلى سبيل المثال، يعالج ابن الطقطقي (ت١٣٠١-٧٠١)، في كتابه "تاريخ الدول الإسلامية" " الفخرى"، حكم المعتضد على نحو موجز، غير أنه ممتع للغاية. فبعد عرض اسمي قصير، يتبعه تاريخ صعود الخليفة للحكم (٢٧٩هـ)، يقدم النص وصفًا قصيرًا (وإطرائيًا) للمعتضد وحكمه، مركزًا على ميزاته الحسنة والأفعال الإيجابية التي تعهد بالقيام بها لكي يصلح أحوال الخلافة، ويتبع هذا تاريخ وفاته. ثم ينتقل النص إلى نقاش حول الوزارة في أيام المعتضد، ويتضمن معلومات عن الوزير المعين في ذلك الوقت،إضافة إلى بعض المعلومات الحياتية عن وزير ما عندما تدعو الضرورة إلى ذلك. ثم نعلم بأن خليفتنا قد توفي في وزارة القاسم عبيد الله، وينتهي القسم الخاص بـ"خلافة المعتضد" بالقول بأن أيام المعتضد ووزراءه انتهت وأن ابنه المكتفي بالله تولى الحكم بعده(٩).

من الواضح أن نص ابن الطقطقي يعتبر الخلافة وحدة معقدة، وحدة تتضمن علاقة متبادلة بين الخليفة والوزير (أو الوزراء)، فكل واحد يتم تعريفه من قبل الآخر. وعلى الرغم من أن الخلافة شيء أسمى بمعنى من المعاني، بما أنها المبدأ الرئيسي للنظام، إلا أنها موضوعة إلى جانب طبقة ملكية أخرى على قدر من الأهمية وهي طبقة الوزراء. في الواقع يوجد لدينا وحدتا "حدث/زمن" وحدة الخليفة ووحدة الوزير، ومن غير الضروري أن ينسجم الاثنان سويا بشكل دقيق (سواء عن طريق التكافؤ أو عن طريق التضمين).

يزداد تعقد هذه العلاقة وضوحًا إذا فحصنا أيضًا حكم سلف المعتضد، المعتمد، الذي حكم في الفترة من ٢٥٦/٨٧٠ حتى ٢٧٩/٨٩٢. ولقد كان آخر وزراء المعتمد عبيد الله بن سليمان بن وهب أول وزير تقلد الوزارة في عصر المعتضد أيضًا، وتوصف شخصيته بما في ذلك الشعر المكتوب عنه - وتاريخ وفاته (٢٨٨هـ)- في عهد المعتمد، على الرغم من أنه سيظهر ثانية كوزير تحت حكم المعتضد. ونحن نقرأ في هذا القسم نفسه (خلال خلافة المعتمد) نادرة تتعلق بهذا الوزير وجوابه على المعتضد عندما توفيت واحدة من جواريه(١٠).

يبدو موقع هذه النادرة مهمًا لأسباب عدة: أولاً إنها تشهد على العلاقة المتبادلة بين الوزير والخليفة فى نص ابن الطقطقى. ثانيًا إن حقيقة وجود نادرة عن خليفة كالمعتضد فى سرد عن وزير يزيد من أهمية مركز الوزير. وربما يكون الشىء الأكثر أهمية هو أن هذه النادرة تمثل اقتحامًا كرونولوجيا. وحسب تعبير جيرارد جينيت (Gerard Genette) فهى تظهر فى السرد (السلسلة التى تروى بها الأحداث فى النص) قبل أن تظهر فى القصة (سلسلة الأحداث كما حدثت) خالقة بذلك استباقًا (prolepsis)(١١). ولكن، كما يشير الناقد الفرنسى أيضًا، فإن الاستباقات ونقيضها الاسترجاعات (analepses)(١٢)نوعان: الاستباق المستكمل (completing prolepsis) والاستباق المكرر (repeating prolepsis)(١٣). فى هذا السياق تعتبر هذه القصة عن عبيد الله والمعتضد استباقًا مستكملاً لأنها غير موجودة فى موقعها الكرونولوجى الطبيعى أثناء خلافة المعتضد.

يوضح وجود هذا الاستباق المستكمل على مستوى نصى دقيق التفاعلات المعقدة فى تاريخ ابن الطقطاقة، ولا تشكل هذه النوادر وحدات منعزلة وقابلة للتبادل، كُتِبت إحداها دون الاهتمام بتأليف الأخرى. إن تداخلها الكرونولوجى- مثل الوحدات المتشابكة لـ" الحدث/ الزمن"- يخلق شبكة من العلاقات المتبادلة، وبهذا يصبح "تاريخ الدول الإسلامية" أبعد بكثير من مجرد كونه سلسلة من السير، فهو يجسد رؤية العالم السياسى للعباسيين تبدو باعتبارها رسالة تنظيمية واضحة. فالخلافة هى حكومة ثنائية، حيث الخليفة والوزير يتقاسمان السلطة ويصنعان التاريخ.

ومع ذلك فلا تؤكد كل التسلسلات التاريخية هذه الحكومة الثنائية المصورة فى "الفخرى"، ولدينا حالة مختلفة ونموذجية إلى حد أبعد نجدها فى وصف حكم المعتضد فى "البداية والنهاية فى التاريخ" لابن كثير(ت٧٧٤/١٣٧٣). وقد نظم هذا العمل الحَوْلىّ حول مبدأ السنين(١٤). وفيه يعرض النص لسنة ما: أولاً الأحداث التى جرت فى تلك السنة، سواء أكانت طبيعية أم تاريخية، يتبعها نعى لأشخاص توفوا فى تلك السنة(١٥). ولا يعد مبدأ التنظيم هذا خاصًا بابن كثير وحده على أية حال، غير أن المؤرخ الحولى، مثله مثل كاتب السيرة وكاتب مصادر الأدب، كان حرًا فى أن يقدم روايات أكمل أو أقصر، تمامًا مثلما كان بإمكانه أن ينوّع مبادئ التنظيم ذاتها.

ويتضح هذا الشيء نفسه من خلال مقارنة نص ابن كثير بأعمال تتشابه على مستوى التنظيم، مثل "المختصر في أخبار البشر" لأبي الفداء (ت. ١٣٣١/٧٣٢)، و"التاريخ" لابن الوردي (ت. ١٣٤٩/٧٤٩)، و"شذرات الذهب في أخبار من ذهب" لابن العماد الحنبلي (ت. ١٦٧٩/١٠٨٩)(١٦).

غير أن الحوليات لا تعمل فقط بوصفها مجموعة من الحوادث الطبيعية أو التاريخية وبيانات النعي الواردة سنة بسنة. إذ يوجد - على الأقل- خطابان، شكلان استطراديان، ومن ثم شكلان من أشكال التنظيم، شكل للحوادث وشكل لبيانات النعي. على الرغم من ذلك فإن كلاً من الحوادث وبيانات النعي يجب فهمها أيضًا كوحدات سردية متقابلة. إن كلا النوعين من الأحداث مقدم عادة بالكلمة " وفيها" مشيرًا إلى السنة التي حدثت فيها. إضافة إلى ذلك يثير موت شخصية ما الاهتمام "السيري" للمؤرخ الحولي، مما يعد حدثًا في حد ذاته، ومن ثم تصبح الكارثة الطبيعية، والفعل التاريخي، وموت شخصية على القدر نفسه من التكافؤ في المخطط الحولي. وحتى الأحداث المجردة لا نجدها مسجلة بشكل عشوائي، على الرغم مما تسببه كلمة " وفيها" من الانقطاع التنظيمي.

وعلى سبيل المثال يذكر ابن كثير تحت العام ٨٩٣/٢٨٠-٨٩٤: "وفيها جفت المياه في راي وطبرستان حتى إن المياه كانت تباع ثلاثة أرطال بدرهم، وارتفعت الأسعار أيضًا هناك"(١٧). وتحت العام ٨٩٤/٢٨١-٨٩٥، نقرأ: "وفيها اكتمل جفاف المياه في أراضي راي وطبرستان. وفيها ارتفعت الأسعار إلى حد أن الرجل قد يأكل ابنه وابنته"(١٨).

تحتوي هاتان السلسلتان من الأحداث - ببراعة فائقة - على سلسلة كاملة من السببية التاريخية، التي تنتقل من حادثة طبيعية (جفاف) عبر آثارها الاقتصادية إلى أقصى نتائجها الاجتماعية. إن أكل الأب لأبنائه لا يصور الدرجات القصوى للمجاعة وحسب وإنما أيضًا الانهيار التام لواحدة من أشهر أشكال الروابط الاجتماعية وثاقة؛ الرابطة بين الوالد وأبنائه. ومن وجهة نظر أدبية يعتبر ما يثير الشفقة والإيجاز في هاتين السلسلتين شيئًا واحدًا.

من الواضح أن أحداث العام ٢٨١هـ مرتبطة بأحداث العام ٢٨٠هـ، ولكن إذا نظرنا إلى عام ٢٨١ على حدة، تبدو السببية التاريخية مفتقدة بما أن الجفاف وارتفاع الأسعار مدرجان كحدثين مستقلين، وكل واحد منهما مقدم بالكلمة "وفيها". لكن هذا لا يعنى أننا أمام رؤية متفتتة (atomistic) وغير سببية للواقع؛ إذ يشكل الجفاف وارتفاع الأسعار - فى سلسلة أحداث عام ٢٨٠ المرتبطة بسلسلة عام٢٨١- جزءا من الحادثة نفسها، بينما فى عام ٢٨١، يُربط ارتفاع الأسعار والانهيار الاجتماعى عبر الكلمة نفسها "وفيها" ويَربط فعل "اكتمل" هذه السلسلة بالتى تسبقها. ويظهر هذا التلاعب ذو الوصل والفصل المتنوعان العلاقة المتبادلة بين الأحداث الجارية فى سنة ما والأحداث الجارية فى السنوات اللاحقة.

تنتظم فى الواقع الأحداث فى التسلسل التاريخى لابن كثير (مثل كل الحوليات) على نحو تركيبى (syntagmatically) واستبدالى (paradigmatically) فى الوقت نفسه، أى فى مركزها المشترك فى سلسلة وفى صلتها بأحداث مرادفة فى سلسلة أخرى. ومن ناحية السياق التاريخى نجدها معرفة بنماذج سببية تزامنية (synchronic) وزمنية (diachronic) راهنة وتاريخية فى الوقت نفسه.

ويمكن أن نجد تنظيمًا لحكم المعتضد يعتمد بشكل أكبر على الموضوع فى "مروج الذهب ومعادن الجوهر" للمسعودى (ت. ٣٤٥/٩٥٦). وهنا يبدأ المؤرخ سرده التاريخى لخلافة المعتضد بقسم تمهيدى: أولاً يعطينا معلومات إحصائية وعائلية أساسية، ثم يمنحنا نظرة تزامنية لكل من شخصية الخليفة وحكمه. أما بقية السرد فهو مكرس لأحداث هذه الفترة. ويعمل المبدأ الموضوعى فى هذا الجزء الأساسى من السرد عبر وجود موضوعات محل نقاش تثير بدورها نقاشًا حول موضوعات أخرى تتصل بها. وهكذا نجد على سبيل المثال أن قتل والد زوجة المعتضد أبو الجيش خمارويه على يد خصى القصر يلحقه نقاش مفصَّل عن الخصى[١٩]. أو كما فى مثال آخر، عندما يناقش النص المصدر الجغرافى لبعض الهدايا المقدمة للخليفة من عمرو ابن الليث الصفّار، نجده ينقب فى حاشية جانبية فى حالة المناطق المذكورة فى ذلك العام (٣٣٢هـ)[٢٠].

وربما يكون استعمال النادرة بوصفها منبعًا رئيسيًا للمعلومات نتيجة جانبية لسيطرة الموضوع فى نص المسعودى. وعلى سبيل المثال نراه يصوِّر حالة جفاف فى البصرة من خلال نادرة تروى وصول مجموعة من سادة القوم من تلك المدينة إلى القصر وما رفعوه من شكاوى أمام الخليفة. ويبدو أن هدف السرد يتوجه إلى أن يثبت بصيرة أو ذكاء أحد أفراد النخبة فى البصرة، وهو أبو خليفة الجومهى، وهوما يتمثل فى المبارزة الفكرية التى يجريها مع وزير الحاكم. ومما يوضح أن هذا هو مقصد القصة بالفعل كونها ملحقة بمادة أكثر إسهابًا عن أبى خليفة[٢١].

تتمثل إحدى نتائج هذا المنهج فى جعل الحادثة التاريخية /الطبيعية – الجفاف فى البصرة – خاضعة للنادرة الموجودة فيها. إضافة إلى ذلك فإن الجفاف يعد شكوى واحدة فقط من ضمن الشكاوى العديدة التى يقدمها سادة القوم إلى الخليفة مما يقلل من أهميتها ككارثة طبيعية. ومما يقوى أيضًا التخفيف من تأكيد العنصر التاريخى غياب أية إشارة كرونولوجية إلى زمن حدوث الجفاف أو زمن الزيارة إلى الحاكم.

لا يعنى هذا أن نص المسعودى خال من العلامات الكرونولوجية، فالأمر يقتصر هنا على أن الكرونولوجيا غير موضوعة فى المقدمة كما هى فى التسلسلات التاريخية الأخرى. ويمكن أن نضيف أنه،على الرغم من أن "مروج الذهب" تتبع نظامًا كرونولوجيا عامًا، فإنه توجد مفارقات تاريخية فى الوصف. على سبيل المثال نجد أن الهدايا التى يقدمها السفَّار فى عام٢٨٦هـ/ تسبق أحداث عام٢٨٠هـ[٢٢]. وأخيرًا، يضمن المسعودى، ضمن التقسيمات السنوية، شخصيات بارزة توفيت فى السنوات المتكلَّم عنها. وينهى القسم المتعلق بالمعتضد بمجموعة ثانية مكملة من أخبار الوفيات[٢٣].

وربما يكون الشىء الأكثر تشويقا فى "مروج الذهب" هو وجود حواش جانبية (asides) متعددة فى النص تشير إلى وقت الكتابة[٢٤]. وبتعابير سردية، تعد هذه الحواشى استباقات، وما يهمنا هو ما تفعله هذه الاستباقات فيما يتعلق بطبيعة النص كسرد تاريخى. لقد لاحظنا سابقا وجود حاشية جانبية مشابهة فى النقاش حول هدايا السفَّار، عندما يصف النص الحالة الجارية للمناطق المذكورة. وفى أثناء رواية

المسعودى عن كيف قاد طغج بن شبيب أبو الإخشيد جيوشه خارج دمشق فى ٢٨١هـ، يضيف بعد ذكر اسم الإخشيد أنه فى ذلك الوقت (أى فى عام ٣٢٥) كان حاكم مصر(٢٥). أو عندما تعين هوية حمدان بن حمدون، يخبرنا النص بأنه جد أبى محمد الحسن بن عبد الله، الذى كان لقبه التشريفى آنذاك هو ناصر الدولة(٢٦).

تعيد هذه الاستباقات الجغرافية والتاريخية والاسمية تعريف أحداث سابقة من خلال نتائج لاحقة أو تطورات فى السلسلات التاريخية الزمنية التى تشكل هذه الأحداث جزءًا منها. وتصبح الأحداث التاريخية أقل تحديداً ضمن حدودها الحولية مشكلة جزءًا من تصنيفات أكبر. وحتى فى غياب المفارقة الزمنية، فإن التنظيم الموضوعى / التركيبى للنص له الأثر العام نفسه، أعنى تذويب السرد أحادى الخط فى حقول أكثر اتساعًا من حيث الأهمية وذات اتجاهات متعددة. وبدلاً من إعطاء الأولوية للعنصر الكرونولوجى كما نجد عند ابن كثير، أو للعنصر السياسى ذى الحكومة الثنائية، كما نجد عند ابن الطقطقى، فإن منهج المسعودى يعنى ضمنياً رؤية تاريخية شاملة وكلية ومن ثم ينغمس المعتضد تماماً ضمن هذا الوصف لعصره.

ولا يدمج المسعودى بشكل عشوائى كل المعطيات المتاحة؛ فهو فى أحيان متعددة يحيل القارئ إلى كتابه "أخبار الزمان" أو "الكتاب الأوسط" بحثًا عن معلومات إضافية(٢٧). ونستطيع أن نستنتج فى آخر الأمر بأن المادة مضمَّنة فى الوقت أو المكان اللذين يعتبرهما المؤرخ ملائمين(٢٨). ويمكن رؤية هذا بالقدر نفسه فى تنظيم السرد المتعلق بالملوك، حيث الوفيات منظمة فى مكانين مختلفين: بعضها منثور داخل السلسلة الرئيسية للأحداث والنوادر، وبعضها الآخر يتم الاحتفاظ به للسلسلة الكرونولوجية الجديدة من أخبار الوفيات فى نهاية السرد. ويسمح هذا الترتيب الثنائى بإدخال الوفيات إما حسب الموضوع - عندما تكون وثيقة الصلة به- أو فى نهاية البيان عندما لا تكون كذلك. ويتوحد هذان المبدآن من التنظيم فى نهاية الوصف الملكى. فهناك تُكَمِّل السلسلة الكرونولوجية للوفيات بنقاش حول ظروف موت الخليفة المعتضد نفسه. وينهى هذا الحدث السلسلة الكرونولوجية الثانية وفى الوقت نفسه يختم النقاش موضوعياً عن حكم المعتضد.

التنظيم الثانى: السير

إذا كانت التسلسلات التاريخية بطبيعتها تضع وحدة الحدث/ الزمن لحكم المعتضد فى الطليعة فلدينا مصادر تاريخية أخرى مرتبة ليس حول الحدث بل حول الشخصية. هذه هى الحال مع نوع أدبى إسلامى شديد الرسوخ وهو معاجم السيرة.

وسوف نركز تحليلنا على بيان السيرة المكرس للمعتضد فى "كتاب الوافى بالوفيات" للموظف المملوكى خليل بن أيبك الصفدى (ت. ١٣٦٣/٧٦٤).

ويمكن فهم تنظيم هذا البيان وفق كل من لغة الخطاب الأدبى والمحتوى، أى ترتيب المادة حسب الموضوع. ويمكن أن نستطرد فنقول إن هذا البيان يتألف من سلسلة من الإفادات القصيرة والأوصاف التى يفصل بينها ثلاث نوادر، الأولى منها موضوعة بعد ثلث البيان، والثانية بعد ثلثيه والثالثة فى نهايته، ويتضح هنا[٢٩] مبدأ الاستطراد وتنوعه، مما يعد مألوفا فى مصادر الأدب.

غير أن البيان منظم أيضًا حسب المحتوى، ويمكن أن نرسمه تخطيطيًا كالتالى:

١) المادة التمهيدية (معطيات اسمية، ولادة، وفاة).

٢) عمل مهم يسبق الصعود إلى الحكم.

٣) الصعود إلى الحكم.

٤) أعمال الخليفة بوصفه خليفة.

٥) الوفاة.

٦) صعود الخلف إلى الحكم.

٧) مدة حكم المعتضد.

٨) علاقات مع أفراد آخرين.

٩) ختام البيان.

ويبدأ بيان الصفدى، مثل أكثر السير، بسلسة اسمية. ثم يقدم البيان تاريخ الولادة (٢٤٢هـ) وتاريخ الوفاة مع اختلاف فى الشهور. وتعمل كل هذه المعلومات باعتبارها مقدمة للشخصية، كما تلخص كل من المعطيات الاسمية وتواريخ الولادة والوفاة حياة بأكملها. وتُلحق هذه المقدمة بالنشاط العسكرى للمعتضد الذى يسبق توليه العرش.

ويعمل القسم الثالث من البيان، مثل مجموع القسمين السادس والسابع بوصفه علامة فاصلة تقدم فترة خلافة المعتضد. من ثمّ يصبح من المنطقى أن النشاطات التى يقوم بها الخليفة قبل توليه الخلافة (القسم الثانى) لابد أن تسبق هذا الحدث (تولى الخلافة) لكنها تلحق المادة التمهيدية التى تحدد السيرة كلها وليس مجرد فترة الحكم. لدينا فى الواقع جزآن متعلقان بالخلافة فى البيان، مرتبان على نحو تزامنى سواء فى داخل الجزء نفسه أم فى علاقة أحدهما بالآخر. يُقَدَّم الجزء الأول بعلامة تولى الحكم (القسم الثالث) بينما يشار إلى الجزء الثانى بتولى خلف المعتضد الحكم (القسم السادس) ويتبدى الفارق الأساسى بين هذين الجزئين الملكيين فارقًا ذا علاقة بالموضوع . يتعلق الجزء الأول (القسم الرابع) جوهريًا بالأعمال الفطنة على المستوى السياسى، وبتوضيح مميزات الخليفة، وتقدير إنجازاته كحاكم. وينتهى هذا الجزء بشكل منطقى بموته (القسم الخامس). وبعد تولى خلف المعتضد الحكم (القسم السادس)، يعود بنا كاتب السيرة مرة ثانية إلى حكم المعتضد، المفهوم بشكل تزامنى، عن طريق الإشارة إلى مدة حكمه (القسم السابع).

ويعمل الجزء الثانى للبيان المتعلق بالسيرة الملكية بوصفه عرضًا عامًا يضع المعتضد فى السياق. غير أنه يضعه فى هذه المرة فى علاقاته مع أفراد آخرين. ويوجد ذِكْر لأمه ووفاتها. كما توجد إشارة إلى أنه واحد من أربعة خلفاء من بينهم السفَّاح، لم يكونوا أبناء لخلفاء، ويدرج وزراء المعتضد فى هذا الجزء كما تُدرج الأختام التى نقشها على خاتمه، ويُذكَر زواج قطر الندى مع ذكر مهر زواجها.

وتنتهى سيرة المعتضد بأبيات من الشعر نظمها هو، ونادرة يرويها مرافقه ابن حمدون. وسوف نعود إلى هذه النادرة فيما بعد، ويمكن أن نشير هنا إلى أن هذه النادرة بطبيعتها تؤدى دور الختام الموضوعى للبيان(٣٠).

يُظهر هذا المخطط بعض الميزات الجوهرية لبيان السيرة باعتباره سرداً تاريخياً؛ فهو على سبيل المثال لا يبدأ بولادة المعتضد وينتهي بوفاته، وإنما بدلاً من ذلك تُفحص حياته من زوايا متعددة، ومن وجهات نظر تزامنية وزمنية، راهنة وتاريخية في الوقت نفسه. وتعمل المقدمة بوصفها إطاراً للبيان كله، غير أن التطور من القسم الثاني حتى القسم الخامس تطور زمني بشكل أساسي، أما القسمان السابع والثامن فهما تزامنيان، وكذلك القسم التاسع الذي يمنحنا ختاماً تاريخياً موضوعياً للحياة وللبيان. وتعزز قلة التواريخ المحدَّدة في البيان من ميوله التزامنية والموضوعية.

التنظيم الثالث: مصادر الأدب

حين ننتقل من السلسلة التاريخية إلى معاجم السيرة يتضح لنا ذلك النزوع إلى تحاشي الانخراط في سياق أحداث تاريخية شخصية على نحو مفرط، هذا النزوع يزداد وضوحاً عند الانتقال من السيرة إلى مصادر الأدب. ونعني بمصادر الأدب بتعريف موجز في هذا السياق للأدب العربي القديم تلك النصوص القصصية بشكل عام، التي كان هدفها المزدوج التسلية والتهذيب. وتلك النصوص كانت منظمة عادة حسب الموضوع، غير أن الطبيعة الهادفة إلى التسلية وكذلك اختلاط الخطاب القصصي في مصادر الأدب يجعل من الصعب تصنيف معظمها باعتباره أدباً قصصياً.

ولا يقتصر الأمر هنا على تعلق كثير من المادة الموجودة في أعمال مصادر الأدب ظاهريا بشخصيات تاريخية، أو يُزعم أنها تاريخية، وإنما الأهم من ذلك هو أن المعلومات في مؤلفات مصادر الأدب كانت تُقدَّم على أنها حقيقية بالاستعانة في أحايين كثيرة بجهاز البحث المتأسس على البراهين والمتعلق بالمصادر والناقلين، لذا مثلت هذه الأعمال لجمهورها نوعاً من الأعمال التاريخية مما يجعل من ظهور المعتضد في هذه الأعمال شيئاً غير مفاجئ.

ويعتبر "أخبار الأذكياء" لابن الجوزي (ت. ٥٩٧/١٢٠٠) أهم مصدر من

مصادر الأدب لخليفتنا المعتضد[٣١]. والذكى شخصية تعرف بذكائها. ويوضح مؤلَّف ابن الجوزى – مثل أعمال أخرى من مصادر الأدب المتعلقة بأنماط شخصيات ـ ميزة أو نمط شخصية من خلال مجموعة من الأفعال[٣٢].

وتمنح طبيعة الذكى فى التراث العربى لمصادر الأدب تعقيداً خاصًا للجانب التنظيمى فى "أخبار الأذكياء" ومن ثم لمركز المعتضد داخلها. ويعد كتاب ابن الجوزى مثالاً على نموذج من أعمال مصادر الأدب المتوسطة[٣٣]. فهو من ناحية يشترك مع أعمال مصادر الأدب الدراسية (monographic) فى تركيزها على نمط شخصية واحدة، شخصية الذكى. وهو مقسم من ناحية أخرى، مثل أعمال مصادر الأدب الموسوعية (encyclopedic) إلى أقسام معرَّفة حسب محتواها، يُذكر ترتيبها بترتيب الأعمال الموسوعية. إضافة إلى ذلك يمكن أن يمثل الكثير من هذه الموضوعات – مثل موضوعات اللصوص والطفيليين – موضوعات لأعمال مصادر أدب دراسية بعينها[٣٤].

تَظْهَر النوادر المتعلقة بالمعتضد (مع استثناءات طفيفة) فى القسم الخاص بالحكام نتيجة لذلك، ويتبدى المعتضد معرَّفًا على المستوى التنظيمى بطريقتين فى وقت واحد: كحاكم وكـ"ذكى" فى الواقع، كما سنرى فيما يلى، أعنى بوصفه مالكًا لذلك النوع الخاص من الذكاء المرتبط بالحكم. وحسب هذا المعنى يصبح المعتضد منتزعًا من السياق التاريخى وموضوعًا فى سياق مهنى/ شخصى. غير أننا نجد اعتبارات تاريخية وكرونولوجية مذكورة، فضمن القسم الجانبى عن الخلفاء توجد نوادر عن سبعة فقط من قادة المؤمنين، اثنان منهم أمويان وخمسة عباسيون[٣٥]. وهؤلاء الخلفاء السبعة مرتبون على نحو كرونولوجى. وعلى الرغم من أن السلسلة الكرونولوجية مجزأة، بما أن كثيراً من الحكام الذين حكموا ضمن تلك الفترة غير مذكورين، فإنها توحى بأنها سلسلة كاملة وتربط سياق مصادر الأدب بالسياق التاريخى الزمنى. وهذا يؤكد – ضمن أشياء أخرى – تاريخية السرد. وبينما يؤكد تنظيم "أخبار الأذكياء"، التقسيم التزامنى للبشر فى أنماط مهنية وشخصية، فهو يذكر القارئ بأن الأشخاص المذكورين ينتمون أيضًا إلى سلسلات أخرى.

العقوبة / التعذيب (أ) المسعودى

فى جميع المصادر – سواء أكانت تاريخية أم سيرية أم أدبية بحتة – يرتبط خليفتنا المعتضد كما ذكرنا سابقًا برابطة "العقوبة / التعذيب". وتؤكد كل النصوص ليس فقط أن المعتضد كان حاكمًا مسئولاً وعادلاً، بل أيضًا حاكمًا قوى الخلافة، أعاد النظام إلى الحكومة والبلاد بشكل عام، إضافة إلى إعادته تنظيم الشرطة. وتتفق كل المصادر على أن عدالة هذا الخليفة لم تكن فعالة فقط وإنما سريعة وصارمة أيضًا. ولقد اقترنت قسوة المعتضد القضائية بذيوع صيته فيما يتعلق بعنفه وبالعقوبات الجسدية الوحشية التى كان يمارسها، ولا يشير التعذيب فى هذا السياق إلى كونه مجرد وسيلة إجرائية لدفع المتهم إلى الاعتراف وإنما إلى كونه عقوبة جسدية صارمة أيضا(٣٦).

كيف تظهر هذه الفكرة المتكررة (leitmofi) للعقوبة/التعذيب فى النصوص التى فى متناولنا؟ لعل أكمل تطور لهذه الرابطة الموضوعية من بين التسلسلات التاريخية هو ما نجده فى "مروج الذهب"، وإذا ما وضعناه فى سياق مقارنة ما فسنجد أن ابن الطقطقى وابن كثير يلجآن إلى التلميح تارة، وإلى التناول الموجز والمحدود تارة أخرى. وتتضمن مناقشة المسعودى التمهيدية وصفًا لميزتين شخصيتين تتعلقان بشخصية الخليفة الشعبية؛ الأولى هى روح الاقتصاد التى تقارب الجشع، والثانية القسوة التى تقارب السادية. ويخبرنا النص هنا أن المعتضد كان يحب سفك الدماء وأن يجعل من الذين يقتلهم عبرة لغيرهم. وتبعًا لهذا التقييم ينقب النص عن أعمال تعذيب مارسها المعتضد على نحو مطرد كلما غضب من شخص ما فى بلاطه. وتتضمن هذه الأعمال نوعًا من الدفن الحى، كان يدفن فيه رأس الضحية فى الأرض ويبقى جسده فوقها. وثانى شكل من أشكال التعذيب يفصله نص المسعودى هو الشكل الذى كانت تسد فيه أُذنا وأنفا وفم الضحية بالقطن ثم يستعمل كير لنفخ الهواء فى الجسد عبر الفتحة الوحيدة المتبقية، التى كانت تُسدّ بالقطن بعد ذلك. ويصبح الضحية منفوخًا "كالجمل العظيم". ثم تُفْتَح الشرايين التى فوق الحاجبين "فتخرج النفس من ذلك الموضع". وكانت إحدى الطرق تتمثل فى وضع الضحية وهو عار ومكبل فى مكان مرتفع فى القصر ورميه بالسهام. بالإضافة إلى ذلك فإن "مروج

الذهب" تقر بأنه كانت لدى المعتضد أدوات تعذيب في كهوف خاصة وبأنه عين شخصًا اسمه نجاح الهرمي مسئولاً عن التعذيب(٣٧).

تبدو هذه الأعمال المألوفة من الخليفة الموضوعة قرب بداية الوصف الملكي، مهمة سرديًا على الرغم من أنها مروعة بالتأكيد. إن طبيعتها الاعتيادية "اعتاد أن.." ومكانها يضعان بقية القسم في ضوء خاص: كان المعتضد حاكمًا قاسيًا يستمتع بإخضاع ضحاياه إلى تعذيب جسدي على نحو غير عادي. ولا يخلو بقية الوصف من الإشارات إلى ممارسة القسوة الجسدية. ويسهل بالطبع توضيح الحالات المتعددة التي تنجم عن الحملات العسكرية أو الثورات . ففي هذه الحالات عُرِضَت أو صُلِبَت أجزاء مختلفة من الأجساد على جسور بغداد لكي يشاهدها عامة الشعب(٣٨).

ومع هذا فإن فحص بعض المادة القصصية التي تظهر فيها رابطة "التعذيب/العقوبة" يمكن أن يلقى الضوء على ما يجرى فعلاً في نص المسعودي. وسوف نحلل ثلاث نوادر في شيء من التفصيل. في النادرة الأولى تم إحضار قاص موهوب ابن المغازلي - كانت قصصه دائمًا تضحك المستمعين - إلى الخليفة من قبل أحد خصيانه. ولقد كان هذا الخصي قد استمع إلى ابن المغازلي، وتذكر فيما بعد في حضور الخليفة القصص والنوادر التي رواها ابن المغازلي وبدأ يضحك. وعندما رآه الحاكم يضحك سأله عن سبب ذلك، وبعد أن شرح الخادم السبب أمره المعتضد بأن يجلب القاص إليه. وقد أوضح الخصي للقاص بأنه يريد نصف المكافأة. وعندما مثل ابن المغازلي في حضرة الخليفة، أخبره الخليفة بأنه سيعطيه خمسمائة درهم إذا استطاع أن يجعله يضحك. ولكن إذا لم يستطع فعل ذلك، فماذا على الخليفة أن يصنع؟ فأجاب القاص بأن كل ما لديه هو قفاه وبأن الخليفة يستطيع أن يضربه عليه بأي شئ يرغب فيه وبعدد المرات التي يريد، فوافق الخليفة على أن يضربه عشر مرات.

ومع تطور السرد يتكشف لنا أن الخليفة سيتمكن من منع نفسه عن الضحك، وفي النهاية يُضْرَبُ القاص. بعد أن يتم ذلك يقدم ابن المغازلي للخليفة شيئًا من النصيحة، شارحًا له الاتفاق الذي تم بينه وبين العبد. فينفجر الخليفة بالضحك ويأمر

بضرب العبد. وفى نهاية القصة يستلم ابن المغازلى مكافأته المالية التى كان قد حضَّرها المعتضد مسبقًا(٣٩). هذه النادرة، أكثر تعقيداً على المستوى السردى، مما يوحى به هذا المخطط القصير، وما يهمنا هنا هو ضرب القاص. وللقصة هدف سردى، يصبح مهمًا فى سياق نوادر "العقوبة/التعذيب" الأخرى. عندما يسأل المعتضد ابن المغازلى ماذا يفعل إذا تبين أنه غير قادر على أن يجعل الخليفة يضحك، يعرض القاص قفاه، ويقبل المعتضد هذا العرض وتُنْزَل العقوبة فى المكان نفسه الذى اختاره الضحية.

لعل مسألة الاختيار من قبل الضحية تعطى تبريراً لفعل الخليفة، حيث يُجَرِّد الضرب جزئيًا - بالنسبة إلى القارئ - من طبيعته فى حالات أخرى. ويوجد عنصر آخر يعزز هذه النزعة: المكافأة المالية الممنوحة للقاص. إن كل هذه العناصر إضافة إلى السياق الهزلى للنادرة، تحرر نزعة القارئ السادية.

وتبدو محاولة التماس عذر لقسوة الخليفة عن طريق وضع جزء من المسئولية على أكتاف الضحية واضحة أيضًا فى القصة التالية:

كان محمد بن الحسن بن سهل يدبر بنشاط حملة لثورة علوية تمهد إلى قتل المعتضد فى آخر الأمر. وعندما أُتى بأولئك الذين أقسموا على الولاء إلى العلويين أنكروا معرفتهم بمحمد بن الحسن. فأمر الخليفة بقتلهم، ثم حاول أن يحصل على المعلومات من محمد نفسه، الذى رفض أن يفشيها. أخيراً بعد عدة محادثات قال محمد للمعتضد "لو شويتنى على النار ما زدتك على ما سمعت منّى". رافضًا مرة أخرى أن يعين هوية الشخص المطلوب. فأجاب المعتضد: "لسنا نعذبك إلاّ بما ذكرت". ثم يقدم المسعودى فى "مروج الذهب" قصتين مختلفتين عن موت محمد: الأولى أنه خوزق بعصاة حديدية خرجت من فمه ثم حُرِقَ فوق نار بينما هو يلعن الخليفة. والثانية أنه وضع بين ثلاثة رماح، وربط بأطرافها ثم وضع فوق النار من غير أن يلمسها، بينما كان لا يزال حيًا، ثم أدير وشوى "كما تشوى الدجاج" إلى أن انفجر جسده، ثم أُخِذَ وصُلب بين جسرين(٤٠).

يلعب التعذيب هنا دوراً مهمًا؛ على أكثر المستويات سطحية، إن ما يبرره كما

هو واضح ثورة محمد. إضافة إلى هذا فإنه كان لدى الضحية فرصة كبيرة للاعتراف، وهو شيء رفض أن يفعله. وما يجعل هذه النادرة قريبة من نادرة ابن المغازلى هو أن شكل التعذيب قد اقترحه الضحية نفسه. نتيجة لذلك فإن الخليفة، على مستوى سردى، معفى من جزء معين من المسئولية. ومع ذلك فعند الفحص البلاغى الدقيق للنص يتضح أن الضحية لم يكن فى ذهنه أية فكرة كهذه، وعندما اقترح محمد اقتراحة الجرىء استعمل التركيب اللغوى الشرطى العربى "لو.." قاصداً ضمنيًا أن الفعل لن يقع.

لكنه يقع، ويساعدنا بالتالى على تعرف التراكيب العقلية التى تحكم التعذيب فى "مروج الذهب" بشكل أكثر دقة. يعلن النص بأن محمد شوى "كما يشوى الدجاج" ويعمل هذا التشبيه، على المستوى البلاغى، على تحويل الضحية إلى حيوان، وبالتالى تجريده من إنسانيته. إضافة إلى ذلك، وكما سوف نرى من خلال الأمثلة الأخرى التى سنذكرها فيما بعد (وبعضها يأتى من بداية الوصف) توجد نزعة نحو تحويل الجسد البشرى إلى شيء مستهدف. أخيراً نحن لا نكاد نسمع صرخة الألم. حالما تبدأ عملية التعذيب، يفقد الضحية هويته كفرد، وتصبح العملية كلها مرئية بشكل أساسى، قطعة مسرحية تُمَثَّلُ للناظرين(٤١).

ويمكن أن نلمح جانبًا آخر من مقارنة محنة محمد بشيّ دجاجة. إن الدجاج شيء مستهلك. وعلى الرغم من أننا لا نجد إشارة إلى أكل لحوم البشر (cannibalism) فى هذه النادرة بالذات، غير أن أكل لحوم البشر يوجد فى الوصف الذى يمدنا به المسعودى عن قتل والد زوجة المعتضد أبى الجيش خمارويه على يد بعض خصيانه، وقد قبض على المذنبين على بعد أميال قليلة ثم قتلوا وصلبوا. وقد رمى بعضهم بالسهام، بينما مُزق اللحم من على أرجل وأكفال آخرين، ثم أكلهم مماليك أبى الجيش السود(٤٢).

ربما تكون أكثر النوادر تعقيدا فى وصف المسعودى لحكم المعتضد تلك المتعلقة بمغامرة هذا الخليفة مع لص بارع كان قد سرق مالاً مخصصًا للجنود من خزانة؛ ضرب رئيس الحرس اللص إلى أن فقد القدرة على الكلام. وعندما سمع المعتضد بما

حدث أخبر الحارس بأن تلك الطريقة لم تكن تصرفًا صحيحًا، ثم أحضر الطرف المذنب وقال بأنه سيغفر له، فأجاب الرجل بأنه لا يعلم شيئًا. فاستدعى المعتضد الأطباء وطلب منهم أن يعيدوا إلى الرجل عافيته ففعلوا ذلك. ومع مزيد من الاستجواب استمر الرجل فى مزيد من الإنكار. فأخبر المعتضد اللص بأنه إن رفض أن يعترف بالجريمة فسوف يقتله، ولكن إن اعترف فسيكون فى أمان. وأنكر الرجل مرة أخرى أية معرفة بالجريمة. فجعله المعتضد يحلف أولاً بالله ثم بالقرآن، لكن الرجل أصر على إنكاره. عندها أعلن الخليفة بأنه سيجد المال، وبسبب هذا القسم سيقتل المجرم. لكن الأخير استمر فى الإنكار بدوره فجعله المعتضد يضع يده فوق رأسه ويحلف بحياته، ففعل الرجل ذلك، مضيفًا بأنه كان ضحية الآخرين. عند تلك النقطة صرح الخليفة بأنه إن كان الرجل يكذب فسوف يقتله ويكون بريئًا من سفك دمه. فوافق الرجل.

أُتى المعتضد بثلاثين عبداً ليراقبوا المجرم، بينما بقى الأخير جالساً لعدة أيام، غير مسموح له بإراحة جسده ولا بالنوم، وكاد الرجل أن يموت، وعندما أُتى به أمام المعتضد مرة أخرى استمر فى المزيد من القسم والإنكار.

عند تلك النقطة أعلن الخليفة أمام الشهود أن الرجل برىء وطلب من الرجل أن يسامحه، ففعل، ثم أمر الخليفة أن يمنح الرجل الطعام والشراب. أحس الرجل بالشبع وعُطِّرَ وأُعْطى سريراً من الريش، وعندما كاد أن ينام أوقظ وأُتى به أمام الخليفة. سأله المعتضد عن السرقة فباح له اللص بكل شىء، ثم غط فى النوم. أمر الخليفة بجلب المال وتخبئته، ثم أوقظ اللص وسأله المعتضد مرة ثانية عن السرقة، فأنكر أية معرفة بها. لكن الخليفة واجه اللص بالمال، وأسقط فى يد المذنب تمامًا حينما أعاد عليه الخليفة ما صرح له به من اعتراف.

نعرف عند هذه المرحلة من السرد التعذيب المُنْزَل بالمذنب، فقد خضع لمحنة أن يُنْفخ بينما فتحات جسمه مسدودة. ويعطى المسعودى تفاصيل معقدة عن التعذيب، مضيفاً بأنه كان أعظم مشهد تعذيب يُرى فى ذلك اليوم(٤٣).

مما سبق يتضح لنا أن العقاب الجسدى للمذنب مكون مهم فى السرد. لكن

لئلا يفترض القارئ بأن هذا العقاب يشهد على قسوة الخليفة، يزودنا النص بإشارات متعددة إلى كرمه مع المذنب واستعداده لأن يعطيه فرصة أخرى، وعندما يصرح بأنه سيقتل اللص يوضح بأنه لن يكون مسؤولاً عن دمه. أى أن أعمال الحاكم مبررة ومن الممكن أن يلتمس لها العذر. إضافة إلى ذلك توجه "مروج الذهب" الانتباه على نحو واضح إلى العنصر المرئى للمحنة. بحيث تبدو عرضًا يمكن أن يستمتع به الخليفة (والقارئ ذو القدرة على التحمل).

قد يبدو لنا - بناء على ذلك - أن النوادر التى تتعلق بالمعتضد ووسائل التعذيب فى "مروج الذهب" للمسعودى تؤدى، كلها، دورًا لتبرير أعمال الخليفة وإزالة اللوم عنه. كيف يتناسب هذا مع التقييمات العامة لقسوة الخليفة المذكورة فى بداية الوصف؟ قبل أن نسير إلى أبعد من هذا، علينا أن نشير إلى أنه ثمة إشارات أخرى إلى المظاهر المخيفة لشخصية الحاكم فى نهاية الوصف أيضًا. عندما بدأ ظهور شبح فى القصر الملكى،عزاه بعضهم لجنى كان قد لاحظ سلوك المعتضد المتعطش للدماء فحاول أن يثنيه عنه، واعتقد آخرون أنه كان خادمًا يتسلل ليقابل جارية، وقد أثار هذا قلق الخليفة فأمر بقتل عدد كبير من خدمه الذكور والإناث(٤٤). وعندما سمع المعتضد صخبًا بينما هو على فراش الموت، سأل عن سببه فقيل له إن الخدم كانوا يتشاجرون مع الوزير وبأنهم قد منحوا هبات " فقطّب وهمهم فى سكرته، فكادت أنفس الجماعة أن تخرج من هيبته"(٤٥).

لقد منحنا المسعودى نوعين من المعلومات فيما يتعلق بسلوك المعتضد. فلدينا من ناحية المادة العامة التى تشكل إطار الوصف والتى تقر بأن الحاكم كان قاسيًا ومخيفًا. ولدينا من ناحية أخرى السرود القصصية التى تعفيه من المسئولية الأخلاقية.

وتشير هاتان الميزتان إلى مظاهر مختلفة من شخصية الحاكم باعتباره شخصية تاريخية. تصف المادة العامة التى تشكل إطار الوصف شخصيته، وتظهر النوادر، المادة الخاصة، أن الخليفة كان يعمل داخل إطار حقوقه تمامًا عندما كان يُطَبِّق هذه الميزات. لدينا هنا إذن سادية مشروعة! ومن الجدير بالملاحظة أن الذى يبدو بالفعل بحاجة إلى تبرير هو فقط الفعل السادى الذى يظهر على نحو واضح، أى

أعمال التعذيب غير العادية، فى حين لا نجد عذراً يبرر إعدام العبيد فى نهاية الوصف. ويخبرنا المسعودى، فى مكان آخر بأنه قد ناقش فى عمل آخر أسباب سجن الخليفة لأم المقتدر وتهديده بتشويهها(٤٦).

يطلب منا المسعودى، إذن، أن نفهم ثلاث نقاط منفصلة: ١- مزاج الخليفة المتعطش للدماء. ٢- آثار هذا المزاج على أعماله كخليفة. ٣- التبرير الأخلاقى والشرعى للطريقة التى عبر بها الخليفة عن مزاجه من خلال أفعاله الرسمية.

العقوبة / التعذيب (ب) الصفدى

فى سيرة الصفدى نرى تلاعباً مختلفاً بالمادة المتعلقة برابطة العقوبة/ التعذيب عند الخليفة المعتضد؛ فالصفدى لا يقر أبداً بشكل واضح احتمال وجود مسحة من القسوة فى شخصيته. ومع ذلك، توجد إشارات على جانب من الوضوح فى هذا البيان للموظف المملوكى تفيد بأن هذا المظهر من شخصية الحاكم لم يكن خارج وعى المصنِّف. فهو يخبرنا على سبيل المثال بأنه كان شجاعًا ومثيراً للخوف. وفى مكانين من السيرة يقارن الصفدى المعتضد بمؤسس الأسرة العباسية السفاح، الذى يُزعَم بأنه سمى كذلك لأنه كان يحب سفك الدماء. ويشير النص عندما يعدد منجزات ونشاطات المعتضد كخليفة (القسم الرابع من المخطط المذكور آنفا)، إلى أنه كان يدعى "السفاح الثانى" لأنه جدد حكم العباسيين معيداً السلطة والوحدة للخلافة(٤٧).

وبينما يكون علينا بالتأكيد أن نقبل هذه المقارنة التى يقترحها كاتب السيرة، لا يمكن أن نغض النظر عن المدلولات (signifiends) الأخرى لدال (signfier) السفاح، ولكى لاينسى القارئ صلة المعتضد بالعباسى الأول، يشير الصفدى إليها مرة أخرى عندما يشير إلى أن المعتضد كان أحد أربعة خلفاء لم يكن أبوهم من الخلفاء، وأن خليفة آخر منهم كان السفاح(٤٨).

ومع ذلك تأخذ المادة القصصية هذه القسوة المحتملة وتعيد تقييمها وتعريفها. وفى الحقيقة إن النوادر الثلاث اللواتى يتخللن بيان السيرة يدرن حول شخصية هذا الحاكم العباسى بشكل أساسى. تُظهِر النادرة الأولى المعتضد إذ يواجه محنة.

وتُعرَض علينا شجاعة الخليفة عندما يقتل أسدًا بمفرده بعد أن رفض مرافقه فى الصيد أن يواجه الحيوان. ويضيف الراوى أن الحاكم لم يحك القصة بنفسه أبدًا تواضعًا منه كما نفهم من السياق(٤٩). من ناحية أخرى تظهر النادرة الثانية خليفة يبدو شديد القسوة يركل طبيبه حتى الموت بينما يفحصه الطبيب(٥٠).

لكن النادرة التى تحسم المسألة هى النادرة الثالثة التى تختم بيان الصفدى: "حكى ابن حمدون النديم أن المعتضد كان قد شرط علينا أنّا إذا رأينا منه شيئًا تنكره نفوسنا نقوله له، وإن اطلعنا له على عيب واجهناه به، قال: فقلت له يومًا: يا مولانا فى قلبى شيء أردت سؤالك عنه منذ سنين. قال: ولِمَ أخّرتَه إلى الآن؟ قلت: لاستصغارى قدرى ولهيبة الخلافة. قال: قل ولا تخف. قلت: اجتاز مولانا ذلك اليوم ببلاد فارس فتعرّض الغلمانُ للبطيخ الذى كان فى تلك الأرض فأمرتَ بضربهم وحبسهم وكان ذلك كافيًا، ثم أمرت بصلبهم وكان ذنبهم لا يجوز عليه الصلب. فقال: أو تحسب أن المصلوبين كانوا أولائك الغلمان؟ وبأىِّ وجه كنتُ ألقى الله تعالى يوم القيامة لو صلبتُهم جزاء البطيخ؟ وإنما أمرتُ بإخراج قوم من قُطّاع الطريق قد وجب عليهم القتل وأمرتُ أن يلبسوا أقبية الغلمان وقلانسهم إقامة للهيبة فى قلوب العسكر ليقولوا إذا صلب أخصّ غلمانه على غصب البطيخ فكيف يكون على غيره؟ وكذلك أمرتُ بتلثيمهم ليستتر أمرهم على الناس"(٥١).

تبدو هذه النادرة مهمة للغاية لوصف خصائص المعتضد كحاكم، فهى تطرح المسائل المعقدة المرتبطة بقسوته وعدله وعقوبته. ويُظهر السرد أن المعتضد حاكم عادل حقًا، هذا بالرغم من مخاطرته بأن يظهر كحاكم غير عادل أمام رعيته. لكن هذا المظهر مهم فقط أمام البشر وليس أمام الله، الذى يشعر الخليفة بأنه سيكون مسئولاً أمامه فى النهاية، فهو الذى سيوقع به العقاب الإلهى. إن المغزى الأخلاقى السياسى واضح هنا: مثلما أن الرعية مسئولون أمام الحاكم، فهو مسئول أمام الله.

غير أن الرسالة السياسية للنادرة تذهب إلى أبعد من ذلك، فالمعتضد يعطى بشكل متعمد انطباع الظلم (بينما يبقى عادلاً بشكل خفى)، ليس لأغراض أخلاقية، وإنما لدوافع السياسة العامة؛ فذيوع صيت قسوته المفرطة مدعم لنظام الدولة، حيث

تقاد الرعية بالرعب أكثر من العدل. ومن ثم فإن الخليفة الذى يريد أن يؤدى دوره فى الحفاظ على النظام والعدالة ملزم بأن يعطى لنفسه مظهر الظالم وفى الوقت ذاته يقى نفسه من حقيقة الظلم. من ثمّ يبدو عمل المعتضد وفق هذه الشروط عملاً فاضلاً.

تُلقى هذه القصة عن عقاب سارقى البطيخ إذن ضوءًا جديدًا تمامًا على اشتهار المعتضد بالقسوة. فهى أولاً تذكر الناس بأنهم أقل شأنا من أن يحكموا على تصرف خليفة. وهى توحى ثانيًا بأن اشتهار المعتضد بالقسوة كان مجرد شهرة، نتاجًا لسياسة عامة حذرة. على هذا الأساس أيضًا تعيد نادرة ابن حمدون تعريف بقية المادة المتعلقة بالمعتضد فى بيان السيرة. ومما يدعم قدرتها على فعل ذلك موقعها، حيث تقف بمفردها فى نهاية البيان. إن النوادر الأخرى بيانات جزئية بينما هذه النادرة بيان حاسم.

إن الصفدى، مثل المسعودى، يبرئ المعتضد من الإثم، ويزيل التناقض المحتمل بين اهتمامه بالعدالة واشتهاره بالقسوة. وإذا كانت "مروج الذهب" تفعل هذا عن طريق الإجازة أخلاقيًا وشرعيًا لسادية شخصية واضحة، فإن "الوافى" تتخلص من المشكلة الأخلاقية تمامًا عن طريق إنكار وجود أية قسوة حقيقية وتبرير سمعة التعطش للدماء. ويدحض الباحث المملوكى مواقف سلفه بفعله هذا.

العقوبة / التعذيب (ج) : ابن الجوزى

إذا كان كل من المسعودى والصفدى يظهران توترًا أو تناقضًا محتملاً فى معالجتهما شخصية وأفعال المعتضد، فإن ابن الجوزى يقدم صورة ثابتة لخليفتنا كمكافح للجريمة وناشر للعدالة.

ولدينا خمس نوادر تركز على المعتضد فى "أخبار الأذكياء" تعالج اثنتان منهما (الأولى والأخيرة) مشكلات المال. ولا يوجد دا ع لأن تشغلنا هنا إلى أبعد من كونها تذكرنا بأن المسعودى قد قرن بخل المعتضد الشديد بقسوته. وتظهر النوادر الرئيسية الثلاث الأخرى قدرات المعتضد على مكافحة الجريمة ومهارته فى تقصى المجرمين وعقابهم.

وكما أوضحت فى مكان آخر يسلك المعتضد فى هذه القصص سلوك محقق كلاسيكى[٥٢]. فهو يكشف عن جريمة، ويشرع فى اكتشاف هوية المجرم، منتهيًا إلى عقاب المذنب. وهو فعليًا أهم عنصر من عناصر ذكائه المستمد بدوره من دوره كحاكم.

ومن اللافت أن سلوك المعتضد كمحقق يميزه أيضًا عن الحكام الآخرين فى "أخبار الأذكياء" فالكثيرون منهم يبدون قدرًا من الذكاء فى اكتشاف الأسرار، ويتميز بعضهم كمكافحى جريمة، ولكن لا أحد منهم يعمل محققًا بشكل ثابت مثلما يفعل المعتضد. فى إحدى القصص يكشف الحاكم عن قاتل جارية، كان قد استخرج أجزاء من جسدها من نهر دجلة[٥٣]. وفى قصة أخرى لا يكتشف المعتضد المجرم وحسب بل الجريمة التى كانت ستبقى طى الكتمان لولاه، عندما يدرك أن تصرف أحد العبيد لايتلاءم مع ظرف ما[٥٤]. فى هذه الحالة الأخيرة يضرب المعتضد العبد إلى أن يعترف بالجريمة. وفى حالة ثالثة يكتشف المعتضد من خلال تسارع نبضات قلب أحد العبيد أنه قد انتهى من فعل جنسى غير أخلاقى مما يدفعه إلى إحضار آلات التعذيب، ويعترف العبد ويُقْتَل[٥٥].

نحن، إذن، أمام رابطة "التعذيب/ العقوبة" حيث يُعَذب اثنان من المجرمين حتى يعترفا، ويعاقب المجرمون الثلاثة. لكننا لسنا بصدد قسوة ولا سادية. إن أعمال التعذيب ذاتها إما غير مُحَدَّدة أو غير متخيلة، كما فى حالة العبد الذى يُضْرَب، أما بالنسبة إلى العقوبة، فإن اثنين من المجرمين يقتلان، ويسجن أو يقتل الثالث.

يمكن أن نلاحظ أيضًا أن عدالة عقوبات معينة قضية مثارة ولكن فى سياق يُظْهِر ذكاء الخليفة. إن العبد الذى كان على المعتضد أن يكشف عن جريمته عن طريق التعذيب سأل الحاكم إذا كان سيسامحه إذا ذكر الحقيقة. فأجاب المعتضد بأنه سيسامحه على كل شيء إلا ما يتطلبه القانون. ولم يفهم العبد هذا الجواب، واعترف. نستنتج من هذا أن الخليفة كان محقًا عندما أمر فيما بعد بإعدام العبد المذنب.

يتضح لنا مما سبق أن ابن الجوزى غير مهتم مثله مثل المسعودى والصفدى، بتبرير أفعال المعتضد. فالدور الذى يقدمه، دور مكافح الجريمة محقق العدالة، يتحاشى أية حاجة إلى ذلك.إن تنظيم "أخبار الأذكياء" على شكل مصادر الأدب يبسط

هذه المسألة على نحو آخر. فالقسم الذى نحن بصدده يقدم أمثلة عن ذكاء الخليفة، والكاتب غير ملزم بأن يضع هذه الأعمال فى سياق أعمال أخرى للخليفة وأوجه أخرى لشخصيته، أو حتى أحداث أخرى جرت أثناء حكمه. بدلاً من ذلك يُعَزِّز العمل الذى يظهر الذكاء من خلال سياق أعمال أخرى مشابهة. وفى أثناء ذلك يتم إلحاق ارتباط المعتضد بالتعذيب والعقوبة بدوره كمحقق.

خاتمة

ثمة كتاب مختلفون من خلال مصادر مختلفة يقدمون صوراً متنوعة عن المعتضد. ويشعر المرء فى بعض الأوقات وكأنهم يتجادلون حول طبيعة هذا الخليفة وسلطة الخلافة بشكل عام.

ومع ذلك فإن الاختلافات فى النصوص تذهب إلى أبعد من هذا، فهى تخلق - من خلال طرقها المختلفة فى تنظيم المادة - تصورات مختلفة عن المجتمع، والسياسة والعملية التاريخية. وتعبر حواشيهم الجانبية، وتجاور المواد عندهم واستدعاؤهم للسلاسل التركيبية والاستبدالية عن رؤى تاريخية متنوعة ومعقدة فى أحايين كثيرة.

غير أن استعراض صورة هذا الخليفة العباسى من خلال المصادر التاريخية لثلاثة نماذج أدبية شديدة الاختلاف- التسلسل التاريخى ومعجم السيرة ومصادر الأدب- تعمق رؤيتنا للتصور التراثى الإسلامى للتاريخ. فبالنسبة إلى المسلم المتعلم فى التراث، وهو القارئ الذى تستهدفه هذه الأعمال، لا يمكن تصنيف تاريخ ثقافته فى نوع واحد فقط من هذه الأعمال. بل يجب فهم هذه الثقافة كما تُعبر عنها كل هذه الأعمال مجتمعة.

لقد أكدت أشكال أدبية مختلفة عناصر مختلفة من الفهم التاريخى. فقد عرَّف التسلسل التاريخى - سواء أكان حولياً أم لا - الحدث التاريخى، بوصفه جزءاً من سلسلة خطية تتكشف عبر الزمن .أما معاجم السيرة فقد ربطت الأحداث، كما تفعل سيرنا الخاصة بأولئك الذين قاموا بها أو خضعوا لها، ومن ثم خضعوا لدرجة أكبر من التماسك الذى هو حياة فرد. فى مقابل ذلك تصور مصادر الأدب الحدث التاريخى

بوصفه إظهاراً نموذجيًّا لنمط شخصية أو عمل معروفين. بهذه الطريقة تتبدى بوصفها وسيلة للفت الانتباه إلى سمات ونماذج مشتركة من النشاط الإنسانى، ومن ثم من الأحداث التاريخية التى تتجاوز الحدود الزمنية والشخصية.

إن التاريخ - بمعنى طريقة ثقافة ما فى فهم ماضيها - يكمن فى بنية النص الأدبى، فى ذلك الفراغ بين التصورات التى تجسدها أشكال أدبية مميزة. قد نجد فى هذا سمة مميزة للعبقرية الإسلامية القديمة وهى: تفضيل الحقيقة فى تنوعها على قبول الحقيقة فى إطار أحادى.

الهوامش

* - قدمت نسخة سابقة من هذه الدراسة محاضرة عامة فى ندوة عن تاريخ ونظرية الشرق الأوسط، "الأدب كتاريخ/ التاريخ كأدب" جامعة شيكاغو، ٣٠ أبريل ١٩٨٧. ونشرت الدراسة فى: "Arabica: Journal of Arabic and Islamic Studies", XLVI (1999), p.p. 313-336.

١- انظر، على سبيل المثال:

Hayden White, Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth- Century Europe (Baltimore: The johns Hopkins University Press,1973). Hayden White, "The Value of Narrativity in the Representaion of Reality," in W.J.T. Mitchell, ed., On Narrative (Chicago: The University of Chicago press, 1981), the studies in Robert Canary and Henry Kozicki, eds. The writing of Hisotry, (Madison: University of Wisconsin Press, 1978).

ألان دوجلاس (Allen Douglas) "المؤرخ والنص والناقد الأدبى"، ترجمة فؤاد كامل، "فصول"، ٤،١ (١٩٨٣)، ص٩٥-١٠٥. عن مدرسة Annales، انظر:

Traian Stoianovich, French Historical Method: The Annales Paradigm, (Ithaca: Cornell University Press, 1976).

٢- ربما يكون أوضح تعبير عن هذا الموقف هو تعبير ناداف سافران (Nadav Safran) الذى يربطه بالمعتقد الأشعرى قائلاً: من العبث أن نبحث عن أسباب ونتائج... وبذلك، فإن أعمال التاريخ محالة إلى تاريخ الأحداث ورواية عجائب دون أية روابط أو صلات أبعد من إشارتها الضمنية المشتركة إلى إرادة الله":

Nadav Safran "Egypt in Search of Political Community", (Cambridge: Harvard University Press, 1961), P. 17. وحتى الافتراضات خلف هذه المناقشة لا تخلو من أخطاء: نظرا لأنه ليس من الضرورى أن تستمد أنماط المفاهيم وأشكال الخطاب لمجتمع ما من إحدى مدارسه الدينية، حتى لو كانت مدرسة متزمتة. وعلى سبيل المثال، فإن لويس (Lewis) وهولت (Holt) قد توصلا إلى استنتاجات تاريخية معاكسة (ومعقولة بقدر أكبر) من التراث الدينى نفسه. انظر:

Bernard Lewis and P.M Holt, "Introduction," in Bernard Lewis and P.M. Holt, eds. Historians of the Middle East, (London: Oxford University Press, 1964), P.3.

لبحث يتعلق بهذه المشكلة فيما يتصل بالسيرة، انظر:

Fedwa Malti- Douglas, "Dreams, the Blind, and the Semiotics of the Biographical Notice," Studia Islamica, LI (1980), PP. 137-162.

إن التصورات عن علم التاريخ الإسلامى القديم هى أيضا انعكاسات للتصورات الغربية الحديثة عن الكتابة الغربية القديمة، كما يظهر فى "White, "Value المذكور أعلاه.

٣- H.A.R Gibb, "The Arabic Sources for the Life of Saladin, "Speculum, XXV (1950), PP. 58-72. Marshall G.S. Hodgson "Two pre- Modern Muslim Historians: Pitfalls and opportunities in Presenting them to Moderns" in John Nef, ed. Towards World Community, (The Hague: Dr. W. Junk N.V., Publishers, 1968), PP. 53-68.

٤- لمنهج يعتمد على مشكلة الجذب الأدبي، انظر، على سبيل المثال:

Hartmut Fahndrich, "The Wafayat al-A yan of ibn Khallikan: A New Approach, "Journal of the American Oriental Society, 93 (1973), p. 432-445, Hartmut Fahndrich, "Compromising the Caliph, "Journal of Arabic Literature, VIII (1977), PP. 36-47.

لمنهج نوعي/ تنظيمي، انظر:

I.hafsi, "Recherches sur le genre Tabaqat" Arabica, XXIII (1976),pp.227-265,XXIV (1977),pp.1-41,150-186.

للتضمينات التاريخية لأشكال الخطاب،انظر:

Fedwa Malti-Douglas, "Controversy and Its Effects in the biographical Tradition of al-Khatib al-Baghdadi, "Studia Islamica, XLVI(1977),pp. 115-131, Malti-Douglas, "Dreams,"Marilyn Robinson Waldman Toward a Theory of Historical Narrative: A case Study in Perso Islamicate Historiography , (Columbus: Ohio State University,1980). Islamic Revolution and Historical Memory: An Inquiry Into the art Abbasid Apologetics (New Haven: American Oriental Society,1986).

ويولي جاكوب لاسنر (Jacob Lassner) عناية خاصة للتضمينات التاريخية للاستراتيجيات النصية لكنه لا يصل بتضمينات هذا المنهج إلى نتائجها الكاملة، حيث إنه يحاول أن يبرهن، بدلاً من ذلك، بأنه "يوجد ظروف يكون فيها الهراء فعلاً هراء". ص٣١ .

ويضمن ر.ستيفن همفريس (R.Stephen Humphreys) فصلاً عن "Bayhaqi and Ibn Taghribirdi: The Art of Narrative in Islamic Historical Writing during the Middle periods,"

في: Islamic History: A framework for Inquiry, (Princeton: Princeton University press, 1991. ص ١٢٨-١٤٧.

والجزء الأول من هذا الفصل نظرة عامة عن الأنواع التاريخية الرئيسية، والجزء الثاني يعد قراءة مقارنة لمقاطع الكاتبين. وهكذا فإن همفريس بتركيزه على المصادر الشرق أوسطية ذاتها، قد اختار عدم استغلال النقاش الناشئ عن السرد التاريخي.

٥- يتطلب تطبيق منهج هايدن وايت على المواد العربية الكلاسيكية افتراضين اثنين: أولاً أن الأشكال الاستطرادية للكتابة التاريخية توازي تلك الأشكال في أدب آخر. وثانيًا أن الأشكال الغربية الحديثة قابلة للتطبيق في سياق

إسلامى قديم. انظر:

White, Metahistory, White, "Value," and Marilyn Robinson Waldman, "The Otherrwise Unnoteworthy Year 711: A Reply to Hayden White," Critical Inquiry,7,4(1981),pp.784-792.

٦- انظر، على سبيل المثال:

Ulrich Haarmann, "Auflosung und Bewahrung der klssischen Formen arabischer Geschichtsschreibung in der Zeit der Mamluken,

"ZDGM,121,(1971).pp.49-60, Fahndrich, "Wafayat" and "Compromising," malti-Douglas, "Controversy" and "Dreams",

لمراجع أخرى، انظر: "Malti-Douglas Dreams," ص١٣٧-١٤٠ .

٧- إن الدراسة الوحيدة المهمة هى دراسة والدمان. (Waldman) Toward a theory ويضمن عزيز العظمة، فى "الكتابة التاريخية والمعرفة التاريخية: مقدمة فى أصول صناعة التاريخ العربى". (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٢)، بعض الأنواع الفرعية التى لا تزال تحتاج إلى دراسة، مثل "الأوائل". لكن العمل عمل تقليدى ، من حيث الجوهر فى منهجه.

٨- حول حكم هذا الخليفة، انظر:

Rainer Glagow" Das Kalifat des al- Mutadid billah (892-902)"ph. D. dissertation: Universitat Bonn, 1968.

٩- ابن الطقطقى، "تاريخ الدول الإسلامية" "الفخرى". (بيروت: دار صادر،١٩٦٠)، ص ٢٥٦-٢٥٧. ويلاحظ فرانز روزنتال (Franz Rosenthal)، فى مقاله عن هذا المؤرخ المشهور فى Encyclopaedia of Islam, second edition,v.III, (leiden:E.J.Brill,1979), ص٩٥٦. أن العمل "يتكون من.... سير الخلفاء وصولاً إلى المعتصم، يتبعها فى كل حالة سير وزراء الخليفة". وعلى الرغم من أن هذه النصوص سيرية بصورة قاطعة بالمعنى الأشمل والنعتى للكلمة، فهى ليست سيراً كاملة بالمعنى الإسلامى الكلاسيكى (أو الغربى) . وفى حالة المعتضد على سبيل المثال لا يوجد تاريخ ميلاد. وهناك معطيات سيرية بحتةغير موجودة أيضاً مثلما قد يجده المرء فى خلاصة سيرة وافية (مثل زواج الخليفة التاريخى لقطر الندى أو أولاده) وينطبق الشىء نفسه على سير الوزراء. وسوف يظهر قصور هذه النظرة للنص فيما بعد.

١٠- ابن الطقطقى "تاريخ"، ص٢٥٠-٢٥٥.

١١- أخذت هذه الترجمة للمصطلح الإنجليزى (prolepsis) من كتاب الدكتور محمد عنانى، "المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزى - عربى". (القاهرة: الشركة المصريةالعالمية للنشر - لونجمان ١٩٩٧). ويزودنا الدكتور عنانى بمصطلحين أخرين كترجمة لهذا المصطلح الإنجليزى: هما الاستقدام والتنبؤ، وهو يعنى حسب برنس "قص حادثة قبل موعد حدوثها فى الرواية".

١٢- هذه الترجمة للمصطلح الإنجليزى (analepsis) مأخوذة أيضًا من كتاب الدكتور محمد عنانى الذى يزودنا ببعض المصطلحات الأخرى كترجمة لهذا المصطلح الإنجليزى: الاستدعاء، الاستحضار من الماضى، التَّذَكُّر.

١٣- Gerard Genette Figures III, (Paris: Editions du scuil,1972),pp 77-120.

ويذكر عنانى أن الاستباق المستكمل "هو ما يحتاجه الروائى لاستكمال سياقه الزمنى"، والاستباق المكرر" هو ما يسمى بلغة الصحافة الإنذار المبكر (advance notice) وهو التلميح بمعلومات سيتكرر تقديمها فى مرحلة لاحقة من القصة".

١٤- انظر، على سبيل المثال:

George Makdisi, "The Diary in Islamic Historiography: Some Notes" history and theory, xxv,2 (1986),p. 180, Rosenthal, A History,pp. 71-86.

١٥- ابن كثير، "البداية والنهاية فى التاريخ "، (القاهرة: مطبعة السعادة، دون تاريخ)، الجزء١١ ص ٦٦-٩٤.

١٦- أبو الفداء "المختصر فى أخبار البشر"، (القاهرة: المطبعة الحسينية، دون تاريخ، الجزء٢ص٥٦-٥٩؛ ابن الوردى، "تاريخ ابن الوردى"، (نجف: المطبعة الحيدرية، ١٩٦٩) الجزء ١، ص٢٣٤- ٢٤٠؛ ابن العماد الحنبلى، "شذرات الذهب فى أخبار من ذهب"، (بيروت: المكتبة التجارية للطباعة والنشر والتوزيع، دون تاريخ)، الجزء ٢، ص ١٧٢-٢٠٢.

١٧- ابن كثير، "البداية" ص ٦٨-٦٩.

١٨- نفسه، ص٧٠.

١٩- المسعودى، "مروج الذهب ومعادن الجواهر"، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٦)، الجزء ٤، ص٢٧٨ -٢٧٩.

٢٠- نفسه، ص ٢٦٧.

٢١- نفسه، ص٢٦٨-٢٧١.

٢٢- نفسه، ص ٢٦٧- ٢٧٥.

٢٣- نفسه، ص ٣٠٧-٣٠٨.

٢٤- انظر:

Tarif Khalidi, Islamic Historiography: The Histories of al-Mas, udi, (Albany: State University of New York press, 1975),pp.155-156. Cf. Ahmad M.H. Shboul, Al-Mas udi and His World: A Muslim Humanist and His Interest in Non-Muslims,(London: Ithaca press, 1979),p. 302.

٢٥- المسعودى، "مروج الذهب"، الجزء ٤، ص٢٧٧.

٢٦- الصفحة نفسها.

٢٧- انظر، على سبيل المثال، المرجع السابق، الجزء ٤، ص ٢٩٠، ٢٩٤، ٢٩٩، ٣٠٨ قارن:

Khalidi, Islamic Historiography, pp. 154-155.

٢٨- انظر مناقشة خالدي لرؤية المسعودي عن "براعة المؤرخ"، المرجع السابق ص ٥-١٤.

٢٩- انظر على سبيل المثال:

Fedwa Malti-Douglas, Sructures of Avarice: The Bukhala, in Medieval Arabic Literature, (Leiden: E.J. Brill, 1985), pp. 35-55.

٣٠- Al-Safadi, Kitab al-Wafi bil- Wafayat,V. VI, ed. Sven Dedering, (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1972),pp.428-430.

٣١- ابن الجوزي، "أخبار الأذكياء"، تحقيق محمد مرسي الخولي، (القاهرة: مطبعة الأهرام التجارية، ١٩٧٠). عن المعتضد و"أخبار الأذكياء"، انظر:

Fedwa Malti-Douglas, "The Classical Arabic Detective," Arabica, xxv, (1988), pp. 59-91.

٣٢- انظر:

Malti-Douglas, Structures, Fedwa Malti-Douglas, Structure and Organization in a Monographic Adab Work: al-Tatfil al-Khatib al-Baghdadi, "journal of Near Eastern Studies, XL (1981), pp. 227-245.

٣٣- انظر، على سبيل المثال Malti-Douglas ،Structures ص ١٤-١٥.

٣٤- عن الطفيلين، انظر، الخطيب البغدادي، "التطفيل وحكاية الطفيلين وأخبارهم ونوادر كلامهم وأشعارهم"، تحقيق كاظم المظفر، (نجف: المكتبة الحيدرية، ١٩٦٦)؛ الأقفهسي، "القول النبيل بذكر التطفيل" تحقيق مصطفى عاشور، (القاهرة: مكتبة ابن سينا، ١٩٨٩؟)؛

Malti-Douglas" Structure and Organization ,"Fedwa Malti-Douglas ,"Tufayli,"

Encyclopaedia of Islam, second edition," (leiden: E.J. Brill, forthcoming).

ولم يعثر على "كتاب اللصوص" للجاحظ انظر:

Charles Pellat, "Nouvel essai d'inventaire de l'oeuvre gahizienne, "Arabica, xxxI (1984), p. 146.

عن اللصوص، انظر:

Fedwa Malti-Douglas "Classical Arabic Crime Narratives: Thieves and Thievery in Adab Literature, "Journal of Arabic Literature, xIx (1988) , pp.108-127.

٣٥- ابن الجوزي،"أذكياء"، ص ٣٨-٤٩.

٣٦- قـــارن: Edward Peters, Torture, (oxford: Basil Blackwell 1985); Mohammed Arkoun, "the Death Penalty and Torture in Islamic Thought. Franz Bockle and jacques Pohier eds. The Death Penalty and Torture, (New York: The Seabury Press, 1979), pp. 75-82.

٣٧- المسعودى، "مروج الذهب"، الجزء ٤، ص٢٦٠-٢٦٢.

٣٨- انظر على سبيل المثال، المرجع السابق، ص ٢٧٥، ٢٩٣، ٣٠٣، ٣٠٤، بالإضافة إلى صفحات أخرى متفرقة.

٣٩- نفسه، ص ٢٨٣-٢٨٧.

٤٠- نفسه، ص ٢٧٤-٢٧٥.

٤١- قـــارن: Michel Foucault, Surveiller et Punir: Naissance de la Prison, (Paris: Editions Gallimard, 1975), pp. 9-72.

انظر أيضًا:

Elaine Scarry, the Body in Pain: the Making and Unmaking of the World, (Oxford: Oxford Univeristy Press, 1985), p. 28.

٤٢- المسعودى، "مروج الذهب"، الجزء ٤، ص٢٧٧.

٤٣- نفسه، ص ٢٧٩-٢٨٣.

٤٤- نفسه، ص ٢٩٣-٢٩٤.

٤٥- نفسه، ص٣٠٨. يربط هذا أيضًا موت الخليفة بالموت المحتمل لمرافقه، وبالتالى بحالات الموت التى سببتها قسوته مستدعيًا، مرة أخرى، الحقيقة الدينية المتعلقة بمسئوليته عن أفعاله.

٤٦- نفسه، ص ٢٩٤.

٤٧- الصفدى، "الوافى"، الجزء ٦، ص ٤٢٩.

٤٨- نفسه، الصفحة نفسها.

٤٩- نفسه، ص ٤٢٨-٤٢٩.

٥٠- نفسه، ص ٤٢٩.

٥١- نفسه، ص ٤٢٩-٤٣٠.

٥٢- انظر دراستنا عن المحقق العربى الكلاسيكى فى هذا الكتاب.

٥٣- ابن الجوزى، "أذكياء" ص ٤٧-٤٨.

٥٤- نفسه، ص ٤٦-٤٧.

٥٥- نفسه ص ٤٧.

خطاب الإعاقة فى النثر العربى القديم

يقدم لنا النثر العربى القديم صورة للمجتمع الأدبى والنصى تقارب أرقى درجات الحداثة، ولعلها تنتمى - فيما أتصور - إلى ما بعد الحداثة. وسأحاول أن أوضح تصورى هذا من خلال تحليل بعض النصوص من النثر العربى القديم، وهى نصوص تعالج مسألة المعاقين أو المعوقين - كما نسميهم فى وقتنا الراهن. وسيقودنى هذا التحليل إلى بعض الملاحظات المتعلقة بالرؤية الموضوعية للنثر العربى القديم، والتى تفوق رؤية العالم الحديث.

لمفهوم "القديم" أهمية كبيرة فى تحليلنا هذا؛ يشير هذا المفهوم، بالنسبة إلىّ، إلى شىء بعيد، إلى شىء قد لا تكون له صلة بالعالم الذى أسكن فيه. أنا الشخصية العربية التى تعيش فى أواخر القرن العشرين. ربما يتصور البعض أن مصطلح "القديم" ينتمى إلى زمن موجود هناك، وهذا التصور قد يقودنا إلى طريق خاطئ؛ لسبب بسيط: إن العالم العقلى لنصوص النثر العربى القديم عالم يميل إلى الحداثة - وحتى إلى ما بعد الحداثة - خصوصا إذا أخرجنا مفهوم الحداثة ومفهوم ما بعد الحداثة من الإطار الزمنى. وإذ أتحدث عن النثر العربى القديم فأنا أعنى تحديداً مجموعة النصوص التى يطلق عليها النقاد كلمة "الأدب" أو حتى أحيانا مصطلح "موسوعة الأدب" حيث يرسم لنا ذلك النثر من خلال شخصياته المتعددة والمتنوعة صورة عالم متفتح، عالم تعيش فيه آراء مختلفة ومتناقضة، عالم يمتلك حرية الرأى وصراحته، عالم ممتلئ بمحبة المعرفة والتفاهم. ولعل خصائص هذه الصورة برمتها تعارض التعصب كما تدافع عن التسامح.

فى مقدورنا أن نشهد حداثة النثر القديم فى مجال أصبح فى السنوات الأخيرة محل اهتمام الغرب، وهذا المجال هو دراسات العاهات. ومن المؤكد أن الناقد الواعى يلاحظ حركة تركيز الدراسات الإنسانية بأكملها على الجسد: جسد الرجل، وجسد المرأة، والجسد فى الأدب، والجسد فى السينما... إلى آخره.

غير أن موضوع الاهتمام الآن قد انتقل، عبر حركة جديدة، من الجسد إلى ظاهرة العاهات. ولقد أشارت مجلة التعليم العالى فى الولايات المتحدة – وهى المهتمة بمتابعة التطورات الفكرية الجديدة – إلى هذه الظاهرة فى مقال خاص صدر منذ وقت قريب. وما يطرحه ذلك المقال بشكل واضح هو أهمية هذه الحركة الفكرية الجديدة التى تمتلك الآن اسما وهو دراسات عدم المقدرة، أو دراسات المعاقين، أو دراسات المعوقين.

ويمكننا أن نتساءل: من أين جاء هذا المجال العلمى الجديد؟ إن التطور من الجسد "العادى" (إذا كان بإمكانى أن أستخدم هذا المفهوم) إلى الجسد غير العادى قد يبدو للوهلة الأولى تطوراً طبيعياً. غير أن أهمية هذه الظاهرة الجديدة ترجع إلى حد ما إلى كونها تمثل ارتباط حركة فكرية وثقافية بحركة اجتماعية وسياسية. ويبدو لى أن إدماج غير القادرين أو المعاقين يلعب دورا أساسيا فى هذه الظاهرة الجديدة. ولا يرتبط الإدماج فى هذه الحالة بمسائل مالية أو اقتصادية، إنما يتضمن موقف القادرين تجاه غير القادرين. كيف يتصور هؤلاء القادرون دور المعوق؟ ومن ثم يؤثرون على هذا الدور من خلال عادات اجتماعية وفكرية؟

إن خطاب أجدادنا العرب القديم قد يساعدنا على فهم تلك الخطابات المعقدة التى تتعلق بمسألة الجسد غير العادى. لنسافر، إذن، عبر القرون إلى زمن بعيد؛ حيث عالم الشخصيات الحيوية التى تعيش داخل النص النثرى العربى القديم. وتدعونا الآن بعض هذه الشخصيات إلى رحلة ممتعة. وسوف تختلف رحلتنا هذه عن رحلات أخرى لبعض النقاد الذين ناقشوا موضوع الشخصية الهامشية فى النثر العربى القديم. سوف أشير هنا فقط إلى أبحاث صديقى وزميلى الأستاذ الدكتور محمد رجب النجار. بينما ستقودنا رحلتنا القصيرة إلى اكتشاف نوعية الخطاب المعقد عن الجسد المعوق. وبالتالى سيساعدنا هذا الخطاب القديم على فهم العالم الحديث.

لقد أثار تاريخ الطب والأمراض اهتمام الباحثين والمتخصصين فى دراسات الشرق الاوسط، ويمثل هذا التاريخ عنصرا أساسيا من عناصر الخطاب الطبى فى

التراث وحتى فى موسوعات الأدب، حيث نلتقى بنوادر وحكايات عن الأطباء، لكن الخطاب النقدى لم يوف، حتى الآن، الجسد المعوق حقه بوصفه ظاهرة أدبية.

أين وكيف نواجه الجسد المعوق فى النثر العربى القديم؟ يظهر هذا الجسد بشكله الأوضح فى حالة التعرف على الأفراد. لنتوقف قليلاً أمام النظام الاسمى فى العالم العربى - الإسلامى كما يظهر فى النصوص القديمة. وكما هو معروف، فإن هذا النظام الاسمى كان - حتى فى هذه النصوص - نظاما معقدا للغاية. وهذا النظام الاسمى (الذى درسته فى أماكن أخرى) يشتمل على عناصر اسمية مختلفة: كالاسم والشهرة واللقب والنسبة... إلى آخره. وتجتمع هذه العناصر - على سبيل المثال فى كتب الطبقات القديمة - فى بداية ترجمة الشخص أو سيرته فى جزء نصى قد سميته فى دراسات أخرى "السلسلة الاسمية". وسيجد القارئ داخل هذه السلسلة الاسمية العنصر الاسمى الذى يتعلق بالعاهة الجسدية. وبناءً على ذلك نكتشف أن بعض الألقاب كالضرير أو الأعرج تشكل جزءًا جوهريا من اسم الشخصية.

وتتمكن هذه الألقاب الجسدية بالفعل من السيطرة على العناصر الاسمية الأخرى. ولدينا على سبيل المثال الأديب العباسى المعروف: الجاحظ (الذى توفى فى القرن الثالث الهجرى)؛ فقد انقلبت صفة "الجاحظ" التى تصف عينيه إلى اسم شهرة أصبح معروفا به، وسيطرت على عناصره الاسمية الأخرى، كعمرو بن بحر الكنانى البصرى. تؤدى هذه الظاهرة الاسمية المبنية على الألقاب الجسدية إلى وجود نظام بلاغى يتعلق بالألقاب الجسدية نفسها (وقد كرست دراسة مستقلة لهذه البلاغة الاسمية وخصوصا فيما يتعلق بآفة العمى).

يسيطر هذا النظام الاسمى المرتبط بصفة جسدية أيضًا على أعمال أدبية. فها هو مؤلف غزير الإنتاج كيوسف بن عبد الهادى الدمشقى الحنبلى (الذى توفى فى أوائل القرن العاشر الهجرى) قد كتب بخط يده نصا بعنوان "كتاب الضبط والتبيين لذوى العلل والعاهات من المحدثين". ويتضمن هذا النص (الذى لم يحقق بعد) أسماء المحدثين الذين وصفوا بعلة أو عاهة جسدية.

وعلى الرغم من قلة التفاصيل الموجودة فى هذا النص، فإن الناقد المعاصر

يستطيع أن يقسم المحدثين إلى مجموعات مختلفة. إذ ينتمي العدد الأكبر من المحدثين إلى مجموعة تتصف بالعمى. (وقد عالجت العمى وأهميته فى الحضارة العربية – الإسلامية فى دراسات أخرى). بالإضافة إلى العمى توجد الصفات التالية التى تتعلق أيضا بالعيون: الأعور، والأحول، والأعمش. ونلتقى بعدئذ بالصفات الجسدية التالية: الأعرج، والمفلوج، والأحدب، والأبرص، والأجرد (أى الأصلع)، والأشدق (أى كبير الفم)، والأفطس، والأثرم (أى من له فجوة بين أسنانه).

ومما يثير الانتباه، استخدام يوسف بن عبد الهادى – عند تصنيفه لهذا الكتاب – كلمتى "العلل والعاهات" فى عنوانه. لماذا هذه الرغبة عند المؤلف الدمشقى فى جمع المحدثين الذين أصابتهم علل وعاهات مختلفة؟ لسوء الحظ، لم يترك لنا المؤلف مقدمة لكتابه هذا. لكننا نعرف أن يوسف بن عبد الهادى كمؤلف كان يميل إلى جمع المعلومات والمواد وتنسيقها وليس إلى تفصيلها وتحليلها.

وبالرغم من ذلك فإن هذا المؤلف لم يكن يحيا بالطبع فى فراغ ثقافى. إن النصوص العربية القديمة توضح لنا أن المناقشة التى دارت حول موضوع العاهات الجسدية عند شخصيات مركزية، كالمحدثين كانت مناقشة فى غاية الأهمية. وعندما تكون هذه العاهة عاهة مثيرة كالعمى، ينطوى الحوار حينئذ على مستويات مختلفة قد تقود الناقد إلى خطابات حضارية وثقافية عامة. فنلتقى مثلا فى هذه الحالة بخطاب يدور حول أفضلية حاسة معينة على حاسة أخرى، ويرتبط على نحو أساسى بالعاهات.

ومن الجدير بالذكر أن كتاب يوسف بن عبد الهادى يقدم رؤية عربية – إسلامية للعاهة تختلف عن الرؤية الغربية الحديثة، مما يلفت الانتباه إلى رؤية هذا المؤلف الدمشقى التى نستطيع أن نسميها "رؤية العاهات". وتتضمن هذه الرؤية، على نحو خاص، عناصر متنوعة تقع داخل خطاب الجسد نفسه. لدينا الأمراض، كالبرص، كما لدينا الآفات كالعمى والعرج. ومن اللافت أيضا وجود تلك الصفات الأخرى، كالأفطس والأثرم، التى تشير إلى الوجه غير الجميل مما يصعب إدراجه فى العاهات أو الآفات. وبالرغم من ذلك فقد وضعت هذه الصفات فى العالم النصى نفسه

جنبًا إلى جنب العاهات المعوقة. لعل السبب فى هذا يرجع إلى تعقد خطاب الجسد فى التراث. إذ إن حدود الجسد غير السليم تدخل ضمن إطار الخصائص الحضارية والثقافية التى قد تختلف من مكان إلى آخر ومن زمان إلى آخر. وفى الوقت نفسه تغير هذه الحدود، بشكل أساسى، من تصور كيفية الجسد السليم أو هويته وبالتالى كيفية التعبير عنه.

ويمثل النثر العربى القديم - بلا شك - المكان المثالى لتحليلنا هذا، وعلى وجه التحديد الخطاب النثرى الذى نكتشفه فى موسوعات الأدب الغزيرة. وهذا الخطاب معقد، يشتمل على نصوص مختلفة. فيلتقى القارئ المعاصر بآيات من القرآن وبالحديث النبوى، من ناحية، وبالشعر وبالنوادر من ناحية أخرى، وتتحد هذه النصوص جميعًا لإيجاد النص النثرى الأدبى المثالى.

ويعتبر كتاب "عيون الأخبار" لابن قتيبة (الذى توفى فى القرن الثالث الهجرى) الموسوعة الأدبية النموذجية فى هذا السياق، إذ يشتمل على فصول متعددة تعالج العاهات الجسدية. ونلاحظ أن هذه الأجزاء من كتاب ابن قتيبة تحتوى على الصفات الجسدية نفسها التى لاحظناها فى كتاب يوسف بن عبد الهادى، غير أن ابن قتيبة يوسع نطاق هذه الصفات لكى تشمل على سبيل المثال: الطول والقصر والبخر والنتن.

ويضع هذا المؤلف تقسيمات للصفات طبقا لأعضاء الجسد. ففى فصل العيون يجد القارئ شعرًا ونوادر عن العور. ولكن كما هو معتاد فى كل موسوعات الأدب فإن النظام الذى توضع فيه المادة الأدبية يخضع لمفهوم ترتيب الفصول، وبالتالى يرسم لنا ابن قتيبة خريطة للجسد تحتوى على أعضاء جسدية مستقلة مثل العيون والأنوف.

ويمثل هذا الفارق بين العلة الجسدية والاختلاف الجسدى - الذى نلتقى به فى موسوعة ابن قتيبة الأدبية - معيارًا لخطاب الأعضاء الجسدية فى الوعى الأدبى العربى. ويحتوى كتاب "المعارف" لابن قتيبة على الصفات الجسدية نفسها، لكنه يضيف إليها مثلاً الصلع.

لا يعد ابن قتيبة بالفعل المؤلف الوحيد الذى يقدم هذه الصفات الجسدية، إذ نجد القزوينى (من علماء القرن السابع الهجرى) فى كتابه "مفيد العلوم ومبيد الهموم"

يربط أيضا بين العلة والاختلاف الجسدى عندما يضع العميان والحولان والبرصان مع الطوال والقصار فى فصل واحد عن العاهات. ونجد الربط نفسه فى كتاب "المستطرف فى كل فن مستظرف" للإبشيهى (الذى توفى فى القرن التاسع الهجرى)؛ ولكن تحت عنوان "العلل".

تمتد الجغرافية الأدبية العربية للجسد غير العادى إذن من الرأس حتى الأرجل ومن العلة إلى الغرابة الجسدية. مما يجعلنا نتساءل: كيف يتم التعبير عن هذه الجغرافية؟ وكيف تنتمى الشخصية المعروفة بالغرابة على المستوى الجسدى إلى العالم العقلى نفسه الذى يصور شخصية معروفة بصفات اجتماعية بعينها؟ إن موسوعات الأدب تحتوى على أجزاء تصف نماذج شخصية، وهذه النماذج تبدو فى هذه الموسوعات على أنها نماذج اجتماعية ولكنها تنقسم إلى أنوا ع وفئات مختلفة. إذ نجد لدينا فئات مصنفة على أساس المهنة كالأطباء والقضاة، وكذلك فئات مصنفة على أساس سلوك اجتماعى بعينه كالبخلاء والطفيليين، كما نجد فئات مصنفة على أساس الجسد كالنساء والمعاقين.

لنفحص الآن بعض الخطابات الجسدية من خلال تحليل بعض النصوص التى تعالج العلة والغرابة.

يمثل كتاب "البرصان والعرجان والعميان والحولان" للجاحظ، مصدرا ممتازا بلا شك، لدراسة الخطابات الجسدية. وعلى الرغم من عنوانه فإن هذا الكتاب لا يتناول العميان ولكنه – وهذا أيضا بالرغم من عنوانه – يضم أنماطًا جسدية أخرى.

ومن الأنماط الجسدية التى يقدمها المؤلف ما لا يدخل فى إطار التشعبات الجسدية كالعسر مثلاً، ولا يخلو تقديم المؤلف لهذه الفئة من الغموض. فيقدم لنا أمثلة كثيرة لوجود العسر إذ يقول: "ومن العرب قبائل تدير الكأس عن اليسار". ويتضح إعجاب الجاحظ بالمغنى علويه إذ نقرأ: "وقد كان علويه يتناول العود وأوتاره على اليمين فيضرب وهو أعسر، من غير أن يغيره، ضربًا يعجز عنه كل أيمن فى الأرض". وهذا الإعجاب يقود الجاحظ إلى تكرار هذه القصة عندما يقدم علويه فى فئة البرصان. ويضيف الجاحظ فى سياق آخر: "قالوا: فلم نر النبى عليه السلام قدم يدًا على يدٍ، ورأيناه قد ساوى بينهما".

ومن ناحية أخرى لدينا دليل على فضل اليمين على اليسار. ففى حديث مشهور يقدمه الجاحظ ونرويه هنا عن المؤلف العباسي: "قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: إذا أكل أحدكم فليأكل بيمينه، فإن الشيطان يأكل بشماله ويشرب بشماله". وهذا الحديث يعقد المسألة ويخلط بين الأمور الجسدية والأمور الدينية - الأخلاقية.

ونجد أيضا أمثلة لاستخدام اليدين. يقدم الجاحظ هذه المرة القصة المشهورة عن الشاعر حسان بن ثابت. إذ يقول: "وقربوا إلى حسان بن ثابت طعاما بعد أن كف بصره فقال لابنه: "أطعام يد أو يدين". ويفسر الجاحظ أن "طعام اليد: الثريد وما أشبه ذلك من الحرير والعصائد، والحيس، والوطية، والأرز والفالوذج وما أشبه ذلك. وطعام يدين كالشواء وما أشبه ذلك". ويدخل مصطلح "طعام يد" فى الخيال الأدبى، إذ نراه مثلا فى نصوص تميل إلى كتب الأمثال ككتاب "ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب" لأبى منصور الثعالبى (الذى توفى فى القرن الخامس الهجرى).

وهناك أيضا القصة التالية من كتاب الجاحظ: "وتغدى أبو داود صاحب الطيالسة، وكان من حفاظ الحديث، عند يحيى بن سعيد الأحول القطان وكان يحيى قد فاقه فى الحديث وفى الحال عند أصحاب الحديث، فأكل بشماله فقال له يحيى: بيدك اليمين علة؟ قال: لا. قال: فهى مشغولة؟ قال: لا. قال: فلم لا تأكل بيمينك؟ قال: كان فلان لا يرى بأسا أن يأكل الرجل بيده اليسار. قال: وما حاجتك إلى أن تصنع شيئا من غير علة، تحتاج فيه إلى أن تصيب من يخرج لك فيه عذرا، ثم جذب يده اليمنى فأدخلها فى الصحفة". وهنا تنتهى القصة. ويبدو أن وصف المضيف كسلطة عليا فى علم الحديث يعزز كلامه - أى أنه من الواجب على الشخص أن يستخدم اليد اليمنى للأكل.

ولدينا قصة أخرى من كتاب "البرصان" تتعلق بمسألة اليدين فى الخطاب الجسدى. يقول النص: "وكان كلاس ومقلاس أخوين أحدهما أيمن والآخر أعسر، فكان الأيمن يفخر على الأعسر، فأخذا فى سرق، فقطعت أيديهما، فكان الأيمن لا يستطيع أن يعمل بيده، وكان الأعسر يعمل بيده العسرى أعماله كلها على صحته وعادته، ففخر الأعسر على الأيمن بذلك فقال الأيمن: ما علمت للأيسر فضيلة إلا أن يسرق فيؤخذ فتقطع يمينه".

تتضح فصاحة الأيمن من النص السابق. ولكن هذه الفصاحة التى تلعب دوراً مهمًا فى الحبكة وفى المدافعة عن الأعسر هى بالفعل عاجزة عن مساعدة الأيمن: إذ نفهم من النص أنه "لا يستطيع أن يعمل بيده".

وتدل الحكاية على أن الشخص الأعسر موجود بين الناس، ولكن هل توجد فضيلة فى العسر يمكن أن نفهمها من موقف الأخ الأيمن؟ إن العقوبة الجسدية التى نشاهدها فى حالة السارق لا تأخذ بعين الاعتبار مسألة العسر. وبالإضافة إلى ذلك فإن حد السرقة قد عاد على نفسه فى هذه القصة. وبالتالى فقد الأيمن سيطرته فى النص بينما خرج الأعسر من القصة متفاخراً، وهذا بالرغم من صمته النصى.

ومن الملاحظ أن تعبير التفاخر هذا يمثل عنصراً أساسيًا فى معظم النوادر التى ترسم عالم المعاقين فى النثر العربى القديم. كما أن انعكاس الأدوار يمثل بدوره، عنصراً أساسيًا فى هذا النثر. يصبح النص بهذا آلة للإدماج الاجتماعى. وها هى قصة مألوفة نجدها فى نصوص مختلفة، نصوص تمتد من كتاب الصفدى "نكت الهميان فى نكت العميان" (وهو كتاب طبقات للعميان) إلى موسوعات الأدب كموسوعة النويرى (الذى توفى فى القرن الثامن الهجرى) "نهاية الأرب فى فنون الأدب" وموسوعة ابن الجوزى (الذى توفى فى القرن السادس الهجرى) "أخبار الأذكياء". ويروى الصفدى: "قال بعضهم: نزلت فى بعض القرى وخرجت فى الليل لحاجة فإذا أنا بأعمى على عاتقه جرة ومعه سراج. فقلت له: يا هذا؟ أنت والليل والنهار عندك سواء! فما معنى السراج؟ فقال: يا فضولى! حملته معى لأعمى البصيرة مثلك، يستضىء به. فلا يعثر بى فأقع أنا وتتكسر الجرة".

هذه القصة التى قد تبدو للوهلة الأولى بسيطة للغاية هى قصة متعددة الجوانب. توضح هذه القصة على المستوى السطحى ذكاء الضرير. ولكنها على مستوى أعمق، تشترك فى خطاب إدماجى ينطوى على محاولة الشخص السليم أن يعزل الشخص غير السليم ويتساءل فى الوقت نفسه عن تصرفاته. وبناءً على ذلك، ومن خلال القصة نشاهد انعكاس الأدوار فيتحول الشخص السليم إلى شخص منعزل، وليس هذا فقط بل يستخدم الضرير فصاحته لكى يلعب بمنطق البصير.

إذا عدنا إلى الجاحظ سنجد لدينا سياسات جسدية متشابهة تظهر فى الجزء المتعلق بالعسر فى كتاب "البرصان والعرجان والعميان والحولان" وهذه السياسات تعترف بالميل نحو أفضلية الأيمن على الأعسر من منظور هذه الحضارة. لكنها تقدم اتجاهًا آخر عندما لا تميز بشكل واضح بين الأيمن والأعسر من ناحية، وتقدم نوادر مناقضة لهذا التفضيل من ناحية أخرى، ويعكس هذا الموقف نزوعًا إلى إدماج الشخصية الهامشية داخل المجتمع الأدبى فى كتاب الجاحظ برمته.

توجد خطابات أدبية أخرى لا تربط بالضرورة بين العنصر الجسدى والعنصر الدينى أو الشرعى. ومن الأصناف الجذابة إلى حد كبير التى تظهر تقريبا فى كل الموسوعات الأدبية التى تتناول الصفات الجسدية: فئة الشخصيات الموصوفة بالبخر. يقدم كتاب "المعارف" لابن قتيبة ثلاثة أشخاص معروفين بصفة البخر، إذ يقول النص: "عمرو بن عمرو بن عدس – من بنى دارم – كان أبخر. ويقال لولده: أفواه الكلاب. هذا هو الشخص الأول. أما الشخص الثانى، فنقرأ عنه الآتى: "عبد الملك بن مروان، كان أبخر، ويكنى: أبا ذبان، لشدة بخره. ويراد أن الذباب يسقط إذا قارب فاه، من شدة رائحة فمه". أما الثالث فهو الأسود الدؤلى، واضع علم النحو كما يقولون.

وتمتلك الشخصية الأولى المصابة بالبخر فى هذا الجزء النصى مكانًا خالدًا للأبد فى هذه الفئة حيث تتكرر هذه الصفة فى الأجيال القادمة الذين سماهم النص "أفواه الكلاب". ويدل هذا التعبير على علاقة واضحة بين الإنسان والحيوان.

وأكثر من ذلك فإن تشابه بخر الإنسان برائحة الحيوانات أوجد حوارًا نصيا مهما عند مؤلفى النثر القديم. فنجد أن ابن قتيبة يعيد هذا المصطلح فى كتابه "عيون الأخبار". ويكرره القزوينى أيضا فى كتابه "مفيد العلوم".

لكن الجاحظ لا يعتبر هذا المصطلح صحيحًا بل يقول: "كل سبع يكون طيب الفم كالكلب وما أشبهه فإنه لا يوصف بذلك، وإنما يعترى ذلك مثل الأسد والصقر وكل شيء جاف الفم". ويقول الثعالبى تحت عنوان "بخر الصقر": "الصقر والأسد بمنزلة فى البخر، والمثل سائر بذلك".

ويدخل مصطلح "ريح الكلب" الأدب، إذ يقول عنه الثعالبى فى كتابه "ثمار القلوب": "يضرب مثلا فى النتن". ويضيف الثعالبى قصة تحكى عن الشاعر المشهور امرئ القيس: "وقالت المرأة التى سألها امرؤ القيس عما يكره النساء منه؛ وكان مفركًا: يكرهن منك أنك ثقيل الصدر، خفيف العجز، سريع الإراقة، بطىء الإفاقة، وأنك إذا عرقت عرقت بريح كلبة. فقال امرؤ القيس: صدقت، إن أهلى كانوا أرضعونى لبن كلبة".

وينقل توصيف "أفواه الكلاب" على ولد عمرو بن عدس البخر من صفة شخصية إلى شىء موروث. ويشير الأبشيهى أيضًا إلى مفهوم الوراثة هذا فى كتابه "المستطرف": "وقيل طول انطباق الفم يورث البخر".

وبالرغم من أن وصف الكلاب بالرائحة الرديئة قد يكون غير صحيح علميًا، يبدو أن وصف ولد عمرو بأفواه الكلاب يعتبر إهانة لهم إذ يقربهم إلى مستوى الحيوانات الوضيعة. وتمثل هذه الطريقة التى تقرب الإنسان الأبخر إلى عالم الحيوان تجسيداً لأحد أنماط التصور العقلى التى نجدها فى النثر العربى القديم، ولعلنا نذكر أن كنية عبد الملك بن مروان كانت "أبا الذبان".

تظهر سلبية هذه الكنية أيضًا من خلال القصة التالية التى نجدها عند أكثر من مؤلف إذ نجدها فى كتاب "عيون الأخبار" لابن قتيبة، وكتاب "المستطرف" للأبشيهى، وكتاب "ثمار القلوب" للثعالبى. والنص التالى مأخوذ من ابن قتيبة: "نبذ - أى عبد الملك بن مروان - إلى امرأة له تفاحة قد عضها، فأخذت سكينا؛ فقال لها: ما تصنعين؟ قالت: أميط عنها الأذى. فطلقها".

من الواضح أن بخر عبد الملك ذو نتيجة سلبية: تحاول المرأة أن تقطع جزء التفاحة الذى عضه بأسنانه. وهذه محاولة لفصله اجتماعيًا، لكنها لا تنجح. وفعليًا، إن عبد الملك هو الشخصية التى تدير الأحداث فى الحبكة. يبتدئ عبد الملك بالدور الفعال إذ يعطى زوجته التفاحة و ينتهى أيضًا بالدور الفعال إذ يطلقها. ويتسبب فعل الزوجة، وهو رد فعل على بخر زوجها فى طلاقها. ونفهم نحن كقراء من خلال هذه القصة أن البخر ذو بعد اجتماعى، إضافة إلى كونه حالة جسدية.

إن هذا الخطاب عن العاهات الذى يجمع بين العناصر الاجتماعية والعناصر الجسدية والذى يأتينا من المصادر القديمة يستطيع بلا شك أن يساعدنا اليوم على فهم خطاب المعاقين فى مجتمعنا الراهن. وما يظهر بوضوح من العالم النصى للحضارة العربية - الإسلامية هو أن الغرابة الجسدية ليست حالة غير طبيعية، فلا نجد مثلاً أن خاصية جسدية ما تسيطر على خاصية جسدية أخرى؛ بل نجد لدينا خصائص متعددة موجودة فى الوقت نفسه. ويبدو أن التنوع فى هذا النثر القديم شيء طبيعي، حيث يشكل الجسد غير العادى جزءًا من هذا التنوع.

وبعبارة أخرى نستطيع أن نقول إن المجتمع الأدبى الذى أنجب هذه القصص كان مجتمعًا منفتحًا يرحب بالتنوع. بينما لا يزال المجتمع الغربى إلى اليوم يكافح من أجل تقبل المعاقين جسديًا وعقليًا؛ إذ يبقى المعاقون فى المجتمع الغربى منفصلين كفئة مختلفة عن الفئة العادية. وحتى اللغة والمصطلحات تشير إلى ذلك إذا تأملنا: "دراسات عدم المقدرة" و"عقلانية قادرة". ويختلف عالم النثر العربى القديم عن هذا، ففيه تلك الرؤية المتسامحة المتقبلة لاختلافات الواقع الجسدى.

يبين النص العربى القديم إذن أن التنوع موجود، لكنه لا يفسر هذا التنوع كشيء منفصل وغير عادى، وعلى هذا النحو فهو يساهم فى محو ثنائية العادى/ غير العادى. هذه خصيصة أساسية من خصائص الفكر العربى القديم، إذ يعتبر مبدأ تعدد جوانب الأمور مبدأ مقبولاً، والنوع الأدبى المسمى بالمحاسن والمساوئ يمثل هذا بشكل واضح. وأنا لا أريد أن أفسر هذه الظاهرة - أى ظاهرة المحاسن والمساوئ - كظاهرة تضاد داخلى أو ضمنى كما فهمها كثيرون من علماء الشرق الأوسط فى الغرب، وإنما هى بالفعل تصور يعكس مفهوم الحداثة، إن لم نقل ما بعد الحداثة، لقد قضى الغرب سنوات عديدة لكى يفهم أن التنوع هو العادة وليس الاستثناء. ويستطيع أجدادنا بانفتاحهم وتسامحهم مع التنوع أن يعلمونا هذا الدرس على الرغم من مضى قرون عديدة على نصوصهم.

الوحدة النصية (*)

فى "ليالى سطيح"

اشتهر حافظ إبراهيم أو "شاعر النيل" بشعره، كما يتضح من إضفاء هذا اللقب عليه، غير أنه ألف نصًا نثريًا شديد الأهمية وهو "ليالى سطيح"[١]. وسنهتم فى هذه الدراسة بهذا النص وبقيمته، ليس بوصفه تراثًا تاريخيا واجتماعيًا فحسب، بل بوصفه تراثًا أدبيًا. وسوف نبرهن على القيمة الأدبية لهذا النص بتحليل يوضح لنا وحدة النص من جهة الترتيب ومن جهة المعنى. ولعل هذه التجربة الأدبية تقودنا إلى رأى جديد يصحح الآراء النقدية المتداولة حاليًا المتعلقة بهذا النص. وهى الآراء التى ترى فى "ليالى سطيح" عملاً أدبيًا، يبدو وكأنه قطع متفرقة لا تجمعها وحدة نصية[٢].

وضع حافظ إبراهيم هذا الكتاب سنة ١٩٠٦، أى بعد رجوعه من السودان، وبعد وفاة الشيخ محمد عبده بعام واحد[٣]. وتقص علينا "ليالى سطيح" حكاية سبع ليال، يحكيها راو مصرى يخرج أثناء هذه الليالى فى رفقة صاحب له للاستماع إلى سطيح. وهذا ما يحدث بالفعل فى الليالى الست الأولى، ففى الليلة الأولى يسمع الراوى صوتا يسبح الرحمن، فيذهب فى اتجاه هذا الصوت الذى يناديه بألقاب تصفه وصفًا دقيقًا، ثم يدعوه إلى الرجوع فى الليلة التالية مع صاحب له قائلاً: "فقل لصاحبك الذى يليك: هلم إلى سطيح"[٤] ويدهش الراوى من هذا الحديث، ويقول فى نفسه إنه يعلم أن سطيحًا قد مات: "فهل صدق القائلون بالرجعة أم جعل الله لكل زمن سطيحًا"[٥].

وفى الليلة الثانية يرجع الراوى إلى المكان نفسه، ويلتقى رجلاً يعرفه، وهو يجلس حائرًا يحاول حل مشكلة له، وعندما مرت سفينة على النيل بجواره تكلم ذلك الرجل، فدعاه الراوى إلى رؤية سطيح. وذهب الاثنان إلى مكان الصوت، وانطلق الصوت ينادى كما فعل فى الليلة السابقة، ويحدث صديق الراوى سطيحًا بشأن الأمر الذى كان يضايقه.

ويتكرر اللقاء نفسه – فى حقيقة الأمر – فى الليالى الأخرى، فيما عدا الليلة السابعة. أى عبر الليالى الست يذهب الراوى إلى المكان نفسه ويلتقى رجلاً لديه مشكلة، ويذهبان إلى مكان الصوت، ويتكلم هذا الصوت عن تلك المشكلة. ومن الجدير بالذكر أننا نجد أن حواراً يجرى بين الصوت وشخصين آخرين (أى الراوى وصاحب له) فى بعض الليالى. ويقتصر مثل هذا الحوار فى ليال أخرى على الراوى ومرافقه ينصتان إلى كلام يدور بين أشخاص موجودين، إما فى الشارع أو فى مكان آخر. وسنتناول بالتفصيل هذه الجوانب فيما بعد.

أما فى الليلة السابعة فيخرج الراوى- كالعادة- ليلتقى بالصوت، لكنه بدلاً من ذلك يرى فى المكان غلاماً مراهقاً يعلن له أنه ابن سطيح. وعندما يسأله الراوى عن لقائه مع سطيح يجيب الولد قائلاً: "إنه يتهيأ للقاء الخالق، وقد انقطع عن كلام المخلوق"(٦). ليس أمام الراوى إذن إلا أن يفعل شيئاً آخر ألا وهو الذهاب مع هذا الولد العجيب الذى يريد أولا أن يزور المراقص والملاهى الموجودة فى الأزبكية.

حين يأخذا طريقهما إلى هذه الأماكن يَلقَيان رجلاً مسكيناً، يبدو من حكايته أنه ضحية السياسة الإنجليزية، فيدور الحديث بين الثلاثة، وبعد الانتهاء من الحديث يذهب الراوى مع ابن سطيح إلى مرقص الأزبكية، وبعد ذلك يجولان فى البلد حيث يتعرف الولد على الأغنياء والبخلاء، و الأسواق والعادات المصرية. وفى الصفحات الأخيرة من الكتاب يقدم لنا حافظ إبراهيم شخصية أخرى هى فتى كان تلميذاً لمحمد عبده، فيدور الحديث حول محمد عبده وأفكاره فى التعليم. وأخيراً يقدم ابن سطيح النصيحة للحاضرين وتدور حول الطريق الأمثل الذى يجدر بمصر أن تتبعه فيما يتعلق بالتعليم والملاهى والأجانب.

نحن إذن أمام نص معقد من الناحية الأدبية، وأول سؤال يجب أن نطرحه يتعلق بالنوع الأدبى. وكما هو واضح من عنوان الكتاب، "ليالى سطيح"، يمكن أن نجد رابطة ما بين هذا العنوان وكتاب "ألف ليلة وليلة". ولقد أشار إلى هذا عبد الرحمن صدقى فى دراسته النص، عندما قال إن حافظ إبراهيم كان فى صباه شديد الولع بقراءة "ألف ليلة وليلة"، وإن حافظاً لو أكمل هذه الليالى لبلغت "ليالى سطيح" التى بين

أيدينا اليوم "ألف ليلة وليلة"[٧]. ولكن الناقد للأسف لم يصل بهذا الرأى إلى مدى أبعد من ذلك، ولا نجد لدينا حتى الآن دراسة مقارنة بين "ليالى" حافظ وكتاب "ألف ليلة وليلة". أما شكرى عياد فى ملاحظاته المهمة عن "ليالى سطيح" فى دراسته "القصة القصيرة فى مصر" فإنه يبحث أيضًا مسألة الرابطة الأدبية بين "ألف ليلة وليلة" و "ليالى" شاعر النيل ويقول: "على أن الوحدة فى ألف ليلة وليلة - كما هو معروف - ليست وحدة الليلة بل وحدة القصة التى تتوزع على ليال كثيرة، وتسلم فى الليلة الواحدة إلى قصة جديدة. أما عند حافظ فالخيال القصصى محدود، والليلة الواحدة تتألف من موضوعين أو أكثر لا اتصال بينهما.. ولا جامع يجمع الموضوعين المختلفين فى الليلة الواحدة ولا بين الليالى المتتابعة إلا أنها جميعًا صور للحياة والأحداث كما عاناها حافظ وأحسها"[٨]. وسنرجئ حديثنا عن هذه النقطة التى أثارها شكرى عياد، أى الجامع بين الليالى السبع، لكننا سنوضحها أثناء التحليل.

فى سياق المقارنة بين النصين اللذين أشار إليهما الناقدان، يمكننا أن نذكر أن هذه المقارنة يجب ألا يقتصر اهتمامها فقط على الموضوعات وكيفية الاتصال بينها، إنما يجب أن تعنى بمسائل أدبية أيضًا. وإذا شرعنا فى ملاحظة دور الراوى فى كل من العملين الأدبيين - أى ليالى سطيح وليالى "ألف ليلة وليلة" - سوف يظهر لنا أن دور هذا الشخص يختلف اختلافًا كبيرًا فى النصين. ففى النص الأقدم نجد راوية قد تلعب دورًا مهمًا فى إطار القصة، ولكنها لا تملك سوى دور الراوية فى القصص الأخرى، فهى تروى الحكايات ولا تشترك فيها، أى أن دورها الفعلى هو دور حاكٍ وحسب. أما دور الراوى فى "ليالى سطيح" فهو أكثر تعقيدا. إن الراوى عند حافظ يؤدى دور الراوى الذى يحكى القصة للقارئ، ويلعب - فى الوقت نفسه - دورًا نشيطًا، بوصفه شخصية تشترك فى تطور الأحداث. فهذا الراوى وشخصيته - فى الليالى - هما الشخصان الوحيدان الموجودان فيها.

وإذا أردنا أن نقارن بين "ليالى سطيح" ونوع أدبى عربى آخر، وجدنا أن دور الراوى بكيفيته النشطة يماثل دور الراوى فى "المقامات". وهذه المقارنة ليست بجديدة، فقد طرقها معظم الذين درسوا أصول القصة القصيرة، حيث توجد هذه المقارنة فى الغالب بوصفها دليلاً على تأثر حافظ إبراهيم بالمقامات[٩].

ومن الممكن أن نثبت جدولاً للتشابهات الأدبية: مثل استعمال السجع ودور الراوى كحاك وكمشترك فى الأحداث، كما أنه من الممكن أن نشير إلى الاختلاف بين النصين: مثل وجود القضايا الاجتماعية والسياسية عند حافظ إبراهيم، أو استبدال ابن سطيح بأبيه فى الليلة السابعة، وهو استبدال لا يوجد فى المقامات التقليدية(١٠).

ومما لا شك فيه أن حافظ إبراهيم قد استلهم بشكل عميق النصوص الأدبية القديمة. وكان على معرفة بالأدب العربى شعره ونثره(١١). ولكن فيما يتصل بالسؤال الذى طرحناه عن النوع الأدبى، فمما لا ريب فيه أن هناك نصاً يشابه "ليالى سطيح"، وهو "حديث عيسى بن هشام" لصديق حافظ، محمد المويلحى(١٢). والتشابه الأدبى فى هذه الحالة يتجاوز النقاط الأخرى التى تطرقنا إليها، وهو مذكور عند جميع النقاد تقريباً الذين درسوا المويلحى(١٣)، مما يجعلنا نقرر أن هذا التشابه ليس عرضيا إذا أخذنا فى اعتبارنا مايلى:

أولاً: صدر نص حافظ، كما قلنا فيما سبق، سنة ١٩٠٦ أى بعد ظهور "حديث" المويلحى مسلسلاً فى "مصباح الشرق". أما الأمر الثانى، وهو الأهم: فقد أخذ حافظ قطعة من كتاب زميله المويلحى (أو بالأحرى من سلسلته) ووضعها فى "الليالى" مشيراً إلى أصلها الأدبى(١٤). وعلى هذا النمط يستخدم حافظ المقتطف من المويلحى بالطريقة نفسها التى يتبعها مع المقتطفات الأخرى المأخوذة من نصوص أدبية مختلفة. وسننظر بدقة إلى هذا الأمر فيما بعد. ويناقش حافظ ثالثًا فى الليالى قضايا اجتماعية تماثل قضايا "حديث عيشى بن هشام" ولقد أوضح أكثر من ناقد هذه القضايا(١٥). وفيما يتصل بالمشكلات الأدبية، فقد أشار شكرى عياد إلى نوعية الشخص الثانى فى كلا العملين: أى شخصية سطيح و شخصية الباشا. قائلاً "فإذا كان المويلحى قد بعث من القبر قائدا من قواد الجيل الماضى... فإن حافظ قد استنزل كاهنًا من كهان الجاهلية"(١٦).

فى هذا السياق يجدر بنا أن نلفت الانتباه إلى نص ثالث مشابه، لم يتوقف عنده النقاد، وهو "شيطان بنتاءور" لأحمد شوقى، إذ يستدعى شوقى – فى هذا النص – شخصية من الماضى. ولكنه يختار ماضياً أبعد من الماضى الذى يستدعيه المويلحى

وحافظ، فيعود إلى الماضى الفرعونى، حيث يعثر على الشاعر بنتاءور. وقد طبع كتاب شوقى سنة ١٩٠١، أى قبل "ليالى سطيح"، و "حديث عيسى بن هشام" على السواء[١٧]. ولكن حافظ إبراهيم لم يستعر من نص شوقى أو يشر إليه كما فعل مع المويلحى.

ويمكننا الاسترسال فى الحديث عن هذه التشابهات، كما نستطيع أن نفعل الشيء نفسه فيما يتصل بالاختلاف بين النصين. لكن ذلك كله سيعد تكرارًا للنقد. ونستطيع - بشكل عام - أن نلخص التفسيرات النقدية السابقة التى عالجت "ليالى سطيح" على أنها نوعان: تفسيرات تركز على ترتيب النص، وأخرى تركز على محتوياته. ولكننا فى هذا التحليل سننظر بدقة فى الجانبين معًا، وفى العلاقة بينهما وذلك لكى نؤكد الصفات البنائية الخاصة بـ "ليالى سطيح" من حيث هى نص متكامل صياغة ومحتوى، ونعنى ذلك التكامل الذى يجعل للنص وحدة أدبية ومعنوية فى الوقت نفسه.

ونبدأ التحليل بالتوقف عند الليالى الست الأولى، أى الليالى التى يستمع فيها الراوى إلى صوت سطيح. لقد كان سطيح - كما هو معروف - كاهنا فى الجاهلية أتت إلينا أخباره من خلال سيرة ابن هشام وكتب المؤرخين عنه، ولم يكن سطيح كاهنا عاديًا، بل كاهنًا تنبأ بنبوة محمد لما دعاه ربيعة بن نصر إلى تفسير رؤيا "هالته"، ولكى يطمئن ربيعة إلى التأويل فإنه أراد شخصا يعرف التأويل قبل أن يخبره هو بالرؤية، فجيء بسطيح، ولعب دوره المهم الذى نعرفه الآن[١٨]. كان لسطيح طاقة غريبة فى استجلاء حوادث المستقبل. وهذا أمر كان على قدر كبير من الأهمية فى زمن الجاهلية. يضاف إلى ذلك أن الخبر الذى جاء به سطيح فى هذه الحكاية مثل بادرة أمل لأهل ذلك الزمن.

هذا فيما يتعلق بالوجود التاريخى لسطيح. أما فيما يتصل بالسبب الذى دعا حافظ إلى اختياره شخصية فى "الليالى" فسنتطرق إليه فيما بعد.

لقد أشرنا فيما سبق إلى الوحدة النصية فى "ليالى سطيح" وسوف نبحثها على مستوى الترتيب، أى على مستوى توزيع العناصر، وعلى مستوى المعانى معًا، لأن وحدة الترتيب تعبر عن وحدة المعانى والعكس صحيح.

ولعل العناصر التى تدل على وحدة الترتيب - على أبسط مستوى - يمكن أن نستقيها من الأمثلة التى تقود القارئ من ليلة إلى أخرى. ففى الليلة الأولى نجد الراوى يقول لنفسه إنه سيرجع غدا إلى سطيح وسيطلب منه أن يراه[١٩]. وفى الليلة الثانية عندما ينتهى الصوت من كلامه يقول للراوى: "فلا تقطع غدك الزيارة، واذكر مابيننا من الإشارة"[٢٠]. ويقود كل من هذين المثالين القارئ من ليلة إلى أخرى، وإن كان أولهما يأتى من ناحية سطيح، وثانيهما من ناحية الراوى.

وهناك وسيلة أدبية أخرى ترتبط بهذه الوسيلة البسيطة، وتتمثل فى تكرار جمل أو أفكار موجودة فى ليلة ما، فى ليلة أخرى. فمثلا فى الليلة الثانية التى يخرج فيها الراوى إلى الموعد مفكرا فى قول سطيح عن الرفيق الذى سيجيء معه لكى يستمعا إلى الصوت، نقرأ - فى هذه الليلة - دعوة الكاهن بالكلمات نفسها التى سمعناها من سطيح فى الليلة الأولى[٢١]. وعندما نأتى إلى الليلة السابعة نجد الراوى إذ يلتقى بابن سطيح ويسأله عن موعده مع الصوت، وذلك ليذكره الغلام بكلام سطيح فى الليلة الأولى إذ يتحدث عن مكانه، ويكرر جملة سطيح نفسها فى تلك الليلة[٢٢].

ونستطيع أن نستمر فى إيراد نماذج من التكرار لأمثلة مشابهة لما سبق على مستوى الحدث بدلاً من مستوى الكلام. ففى نهاية الليلة الأولى، كما فى الليلة الثانية، نجد الراوى فى داره وهو غير قادر على النوم، يقرأ أبياتًا من "لزوميات" أبى العلاء[٢٣]. ينتج عن هذا الحدث فى كلتا الليلتين أن يتعود القارئ على هذا النشاط وهو قراءة الشعر. وهذا يسمح للمؤلف بالتلميح إلى هذا النشاط فيما بعد، فمثلا فى نهاية الليلة الثالثة يرجع الراوى إلى بيته كالمعتاد، ويكون أيضا غير قادر على النوم. لكنه فى هذه الليلة لا يكرر كلامه عما فعله سابقًا، بل يلمح إليه قائلاً: "قضيت الليلة على نحو ما قضيت به أختها السابقة"[٢٤]. وهنا يتوجب على القارئ أن يفهم هذه الجملة قياسا على ما سبقها فى النص، أى إن الراوى قد أمضى الليلة فى مطالعة "لزوميات" المعرى. ويشير هذا المثال إلى وحدة النص على مستوى ما، ويثبت أيضا أننا لا نستطيع أن نفهم "ليالى سطيح" بوصفها قطعا أدبية متفرقة، لأنه دون أية معرفة بالليلتين الأولى والثانية يظل معنى هذه الجملة التى وردت فى نص الليلة الثالثة غامضاً.

هذه الوسيلة الأدبية التى تخلق نوعا ما من الوحدة لا تعمل فى الحقيقة بوصفها وسيلة ربط بين ليلة وليلة تالية لها فحسب، بل يضاف إلى ذلك ما تؤديه فى إحداث نوع من الصدى يعطى القارئ إلمامًا بالموضوع بالرغم من اختلاف المحتويات فى "الليالى". وتحدث مثل هذه الوسائل الأدبية تأثيرا أضعف من تأثير المقامات رغم المشابهة التى تظل قائمة. ويتمكن القارئ - رغم تغيير المنظر - من الإلمام بالعقدة أو الحبكة.

بالإضافة إلى هذه الوسائل البسيطة فى تحقيق الوحدة توجد وسائل أخرى ترتبط بالتعقيدات الأدبية للنص، وينجم تعقد النص عن تعقد أسلوب التناول Dis-course ولدينا فى "ليالى سطيح" أنواع مختلفة من هذه الأساليب. وبالرغم من أن النص برمته يقوم على حديث المتكلم منقولا إلينا من خلال شخصية راوٍ، فإننا نستطيع أن نميز بين أنماط عدة للأسلوب:

أولا : كلام الراوى نفسه الذى يجىء إلينا مباشرة.

ثانيا : كلام سطيح والحوار معه.

ثالثا : الحوار بين الراوى ورفاقه المختلفين.

رابعا : الحوار الذى يسترق الراوى إليه السمع، وسنسميه الحوار المسروق.

خامسا: القطع الأدبية التى أخذها حافظ إبراهيم من مراجع أدبية أو صحفية مختلفة، ووضعها على لسان الشخصيات فى "الليالى".

ومما لا شك فيه أن إبعاد القارئ عن الحديث، يحدث أثرًا بعينه على القارئ. ويعتمد هذا الأثر على نوعية هذا الحديث. فمثلا عندما يتحدث الراوى إلينا مباشرة فى النوع الأول يختلف مغزى كلامه عن رواية الحوار المسروق، فالإبعاد فى الحالة الثانية بين القارئ والنص يمثل ضعف الإبعاد الموجود فى الحالة الأولى. لهذا السبب لا نستطيع أن نأخذ قولا ما فى "الليالى"، وأن نعلن أنه يعبر عن فكرة حافظ عن موضوع ما، ذلك لأنه عندما يختلف رأى الراوى مثلا عن رأى سطيح لا يمكننا أن نؤكد أى الرأيين ينحاز له حافظ، أو ما إذا كان حافظ ينحاز فعلا لرأى ما، ولذلك فإن

استعمال وسائل القص في إبعاد الأقوال إنما هو استعمال يبعد حافظ نفسه كمؤلف عن محتوى هذه الأقوال. ينتج عن هذا أن بناء (Structure) ليالي سطيح" يتأسس على امتزاج أنواع من الكلام المنقول، أو (discours rapporte) إذا استخدمنا مصطلحات كليطو Kilito (٢٥) وبناء على ذلك يمكن أن نقول إن كتاب حافظ إبراهيم يشبه كتب النثر القديمة التي كانت تتأسس بالمثل على أنواع مختلفة من الكلام المنقول. وتلعب أنماط الحديث التي ميزناها أدواراً مختلفة ومهمة في ترتيب النص. ولنبدأ بالنوع الخامس، أي بالمقتطفات المأخوذة من نصوص أخرى. ويختلف هذا النمط عن الأنماط الأخرى التي أوردناها فيما سبق؛ لأن هذه المقتطفات قد أدخلت في كل واحد من أنماط الحديث الأخرى. وتشمل هذه المقتطفات الشعر والنوادر والنثر والمقالات الصحفية. وعلى الرغم من تفاوت أصلها الأدبي فهي تلعب الدور نفسه في النص كله.

فمثلا في الليلة الخامسة يمشي الراوي مع مرافقه، الصحفي، وعندما يصلان إلى حديقة الحيوان يورد الراوي نصاً من "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي يصف قصر إسماعيل(٢٦). لكن ما العلاقة بين هذا النص المدخل (embedded) والنص الذي يحيط به، أي كلام الراوي؟ يبدو أن النص المأخوذ من المويلحي يعطينا الوصف الذي أراد أن يقدمه الراوي في هذا الوقت تحديداً. غير أننا لا نجد لهذا المقتطف معنى في سياق نص حافظ إبراهيم بكامله إذا لم نفهمه في سياق ما يسبقه وما يتبعه، أي في سياق الكلام الذي يؤطره والذي أدخل فيه. يمكن أن نرى هذا أيضاً عندما يخاطب سطيح الصحفي - في الليلة نفسها - حين يشير إلى بيت شعر من أبيات الكميت، ليمثل به لكلامه(٢٧)، فنجد في التمثيل العلاقة بين النص المدخل، والنص الذي يحيط به.

هكذا نستطيع أن نرى كل المقتطفات الأدبية الموجودة في "الليالي" وأن نتبع التحليل نفسه معها، أي أن نتساءل عن وظيفتها في الكتاب. ويبدو لنا أن لها الوظيفة نفسها التي أشرنا إليها في المثالين السابقين. ولا شك في أن حافظا قد أورد هذه المقتطفات بدقة، ولم تأت بشكل عرضي، وأن لكل منها تأثيرا مهما في النص الذي أدخلت إليه.

وإذا استعملنا المصطلحات البنيوية يمكننا أن نحدد العلاقة بين هذه المقتطفات والنص الذى حواها، ومن ثم يمكن أن نميز بين هذه العلاقة والعلاقة النصية الأخرى. وأرى أن العلاقة هنا علاقة نص يفهم بالقياس إلى نص يسبقه أو يتبعه مباشرة، أى إننا أمام علاقة مجاورة تركيبية (Syntagmatic)، بمعنى أنها علاقة تبين لنا الارتباط بين جزء فى النص يوجد إلى جانب جزء آخر.

وهذه العلاقة التركيبية الموجودة فى النوع الخامس تختلف عن نوع العلاقة التى تصادفنا فى النوع الثانى من الحديث، التى أوردناها سابقا، المتمثلة فى كلام الكاهن سطيح الموجود فى الليالى الست الأولى. وكما أشرنا من قبل فإن سطيحًا يخاطب رفيق الراوى- بعد الليلة الأولى- عن موضوع يشغل بال هذا الرفيق. وفى الليلة الثانية يتكلم عن المرأة، وفى الثالثة عن المهاجرين السوريين فى مصر ومشكلة التعليم واللغة، وفى الرابعة عن "الروميين"، وفى الخامسة عن الصحافة، وأخيرا عن أحمد شوقى فى الليلة السادسة، ومن خلاله عن الأفغانى ومشكلات اللغة العربية.

وكما هو واضح فهذه الموضوعات التى يطلق عليها سطيح أحكامه موضوعات اجتماعية أو سياسية، باستثناء ما يتعلق بأحمد شوقى فى الليلة السادسة. وليست هذه النزعة- فى رأيى- طارئة بل إنها مقصودة، ونستطيع أن نبرهن على ذلك إذا أمعنا النظر فى حوار الليلة الرابعة[٢٨]؛ فالمناسبة التى تحث سطيحا على الكلام هى مجيء رجل يعانى من الحزن بسبب مقتل أخيه على يد رومى. ومع أن الحوار الدائر بين الراوى وهذا الر جل يدل على حالة عاطفية ذات طابع شخصى فإن سطيحا بعد أن يناديه يوجه كلامه صوب الاتجاه السياسى، وليس إلى حزن الرجل الشخصى، ويعنى هذا أن الطريقة المتبعة فى هذه الموضوعات تعتمد على تحويل الظروف التى تبدو شخصية إلى ظروف اجتماعية وسياسية، ومن ثمّ يسيطر المنظر السياسى نفسه على الليالى كلها.

من اللافت كذلك أن كلام سطيح يقع دائما فى الموقع السردى نفسه (narra- tive) من الليالى. فنحن أمام حادث ما يحض الراوى على زيارة الكاهن إما بمفرده فى الليلة الأولى، أو مع رفيق له فى الليالى الأخرى، ليقيم حوارا معه. أى إن ترتيب

الليالى الست يتكرر على النمط نفسه. وتبدو العلاقة الترتيبية بين كلام الكاهن فى كل الليالى علاقة استبدال (Paradigmatic) بمعنى أن العلاقة توجد بوصفها علاقة بين نص ونصوص أخرى، تلعب الدور نفسه فى سلاسل أو تتابعات نصية مختلفة. تنطوى العلاقة فى هذه الحالة إذن على وجود الكلام فى ليلة ما وفى المكان نفسه رواية وترتيبا، كوجوده فى الليالى الأخرى؛ ومن ثمّ يلعب الحديث الدور نفسه بالنسبة إلى وحدة الترتيب فى الليالى كلها.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك ما نراه فى كلام سطيح من علاقة معنوية نموذجية. لقد أعطاه حافظ إبراهيم الوظيفة نفسها فى لياليه الست، وهى وظيفة النقد الاجتماعى والسياسى. وليس هذا النقد نقدا سطحيا، بل إنه نقد يشير من خلاله حافظ إلى أن علاج المشكلات لا يمكن أن يتم إلا من خلال علاج المجتمع.

النمط التالى من الحديث الذى نود أن نفحصه هو ما سميناه بـ "الكلام المسروق". وكما هو واضح من الاسم فهو يتضمن الكلام الذى يسترق الراوى السمع إليه. ويتكرر ذلك ثلاث مرات فى "الليالى"؛ ففى الليلة الثانية بعد أن ينتهى اللقاء مع سطيح نجد الرفيق والراوى فى طريقهما إلى منزليهما. وأثناء ذلك يلتقيان بشابين ويستمعان إلى الحوار الدائر بينهما. يدور هذا الحوار عن أقصى أمانى هذين الشابين. الأول يريد الحياة السهلة دون عمل مرهق، ويضع الثانى نصب عينيه هدفا أعلى هو التعليم(٢٩).

والمثال الثانى للكلام المسروق نجده فى الليلة الرابعة. فبعد انتهاء الحديث مع سطيح لمرة أخرى، ينصرف الرفيق والراوى من المكان، وبعد قليل يفترقان ويسير كل منهما فى اتجاهه. عندئذ يلاحظ الراوى شخصين فيقرر أن يستمع إلى حديثهما. وفى هذه الحالة يدور كلامهما عن السعادة وكل منهما يميز بين أنواعها.. إما أن تكون فى "شياخة السجادة" أو "الوصاية على اليتيم"(٣٠).

أول ما نلاحظه فى هاتين الحالتين أن الحوار فى كل منهما يدور بين شخصين. ثانيًا أن الحديثين يدوران فى المكان نفسه، أى بعد الفراغ من كلام سطيح. وما هو أهم من ذلك الدور الروائى لهذين المثالين. وأعتقد أن كلا منهما يعكس الآخر. ففى كل

منهما نصادف كلاما عن مسائل شخصية تدور حول مشكلة السعادة. وبناء على ذلك نستطيع أن نقول إن طبيعة هذا الكلام ليست سياسية أو اجتماعية، أى تختلف عن طبيعة كلام الكاهن. يتساوى الحديثان من حيث صلتهما باختيار المستقبل المهنى. يضاف إلى ذلك أن الاختيارات فى هذه الرغبات الشخصية تتعلق بموقف المتكلم؛ إذ تكون الاختيارات عند الشابين اختيارات معاصرة حديثة (modern) : فالشاب الأول يرغب فى أن يصبح "الرئيس الشرفى" للمحكمة المختلطة (وهو تلميح واضح إلى السكان الأجانب). أما الشاب الثانى فيريد أن يكون "مثل ذلك التلميذ الذى دخل منذ عامين فى مدرسة المهندسين"(٣١)، أما الشيخان فاختياراتهما تمثل اختيارات تقليدية، فى شياخة السجادة، أو الوصاية على اليتيم، أو حتى النظارة على وقف.

وعلى الرغم مما يتراءى للوهلة الأولى فى الاختيارين من اتجاهين متضادين للحياة فإنه توجد بينهما وحدة معنوية ولغوية. فالشاب الأول فى الليلة الثانية يستخدم فى كلامه الصيغ التالية: "فإن أسعد المصريين حالا، وأرخاهم بالا.."(٣٢) وعندما نقرأ كلام الشيخ الأول فى الليلة الرابعة نصادف التركيب النحوى تقريبا مع الكلمات نفسها إذ يقول: "وإن أسعد الناس حالا، وأرخاهم بالاً.."(٣٣) نستطيع إذن أن ندرك من الحديثين المختلفين فى كلتا الليلتين أننا أمام المشكلة نفسها، ولا أظن أن حافظ إبراهيم كان سيجازف بتكرار المضمون نفسه إذا لم يكن يقصد إلى تحقيق هذه الوحدة بين المعنى والترتيب. يضاف إلى ذلك أن وضعهما فى الليلة الثانية والليلة الرابعة من الليالى الست لا يبدو عرضياً، فهذان الحديثان اللذان يتعاكسان هما متناسقان بالفعل فى سلسلة الليالى الست التى لها التشكيل نفسه.

أما المثال الثالث للكلام المسروق فنجده فى الليلة الخامسة. فى هذه الحالة يأخذ الراوى مع رفيقه طريق الرجوع بعد التكلم مع سطيح، وفى هذه المرة يفترقان أيضًا، ولكن بدلا من أن يذهب كل منهما إلى بيته يدخل الراوى أحد الأندية. وعندما يجىء ثلاثة شبان يقرر أن يبقى ويستمع إلى كلامهم. وعلى الرغم من أنهم ثلاثة إلا أن الحوار يدور بين اثنين منهم فقط. وبعد أن يشربوا الخمر يبدأ أحدهم بالكلام عن أثر الخمر فى دفع الإنسان إلى أن يبوح بأسراره. ولما يسأله الثانى عن أسراره يبوح له الأول بشعوره بالغيرة من أبى صاحبه، بالرغم من أن أباه المدير أعلى منصبا

ومرتبا من الأب الآخر الذى يعمل مستشارا فى محكمة الاستئناف. ويبرر الشاب هذا الإحساس بعدم الشعور بالأمان فى حياة أبيه، لأنه كالمديرين الآخرين يعيش فى خوف دائم من المستشار(٣٤).

ما أهمية هذا الكلام المسروق وما وظيفته فى النص؟

أولاً : يدور هذا الحديث بين شخصين كالحديثين المسروقين الأولين.

ثانياً : يتناول الحديث موضوع السعادة، أى الموضوع نفسه الذى أوردناه سابقا.

ثالثاً : وبناء على ما سبق فهو كالحديثين الآخرين، حديث شخصى وليس حديثا اجتماعيا أو سياسيا.

رابعًا: نستطيع أن نحدد موقع هذا المثال النصى فى الموقع نفسه الذى حددناه للمثالين الآخرين، أى بعد الفراغ من كلام سطيح، من ناحية تسلسل الحوادث.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك أن هذا الحديث يشتمل على أمور تعود بنا إلى الحديثين الأولين؛ فهناك لاحظنا أن النقاش حول موضوع السعادة قد قدمه لنا حافظ إبراهيم من خلال اختيار شخصى، سواء كان الاختيار اختيارا معاصرا بين الشابين أو تقليديا بين الشيخين. وفى المثال الأخير لدينا موضوع شبيه بهذا الموضوع، أى السعادة، لكن المؤلف قدمه لنا من خلال شابين ينشغل بالهما بأمر الأبوين وليس باختيارهما الشخصى.

ولو أخذنا هذه الأمثلة الثلاثة معا، وتساءلنا عن علاقاتها النصية، استطعنا أن نتيقن بأنها ليست علاقة تشكيلية، إذ ليس من الضرورى أن نرى هذا الكلام المسروق بالنسبة إلى الكلام الذى يسبقه فى النص، أى كلام سطيح، بل إن كلا من هذه الأمثلة يعكس الآخر. العلاقة هنا إذن علاقة نموذجية، ليس على مستوى المعنى فحسب، بل على مستوى الترتيب أيضًا. فكل منها يقع فى المكان النصى نفسه، أى بعد كلام سطيح، كما أن كل منها يتكلم عن موضوع السعادة الشخصية.

لقد أشرنا سابقا عند تقسيم أنماط الحديث، إلى النوع الثالث، أى كلام الراوى مع رفاقه. وهذا الكلام يشتمل على نوعين: الكلام الذى يدور قبل الموعد مع سطيح،

والكلام الذى يدور بعده. فالكلام قبل الموعد يجرى فى كل الليالى التى نجد فيها رفاقا للراوى يذهب بهم إلى سطيح، اعتبارا من الليلة الثانية إلى السادسة. وفى كل منها يدور هذا الكلام حول القضية التى ستصبح موضوع حديث الكاهن. فالعلاقة النصية إذن بين هذا الكلام وكلام سطيح علاقة تشكيلية، تلعب دوراً معنويا فى افتتاح مخاطبة الكاهن، لكنها بالنسبة إلى العلاقة الموجودة بين أنماط هذه الأحاديث نفسها بين ليلة وأخرى يمكن اعتبارها علاقة نموذجية؛ إذ نجد الكلام فى الموقف النصى نفسه فى كل ليلة، أى قبل لقاء سطيح، ونجد أن هذا الكلام يمهد لكلام سطيح.

ويمكننا أن نطرح سؤالاً أخر يتعلق بالحديث الذى يجرى بين الراوى ورفاقه بعد الموعد مع سطيح. فى الحقيقة ليس لدينا سوى مثال واحد لهذا النوع، وهو ما جرى فى الليلة السادسة(٣٥). فبعد انتهاء المحاورة مع سطيح يذهب الراوى مع رفيقه الشاعر ويسأله عن رأيه فى كلام الكاهن. ويبدو أنه قد أعجبه إذ يقول: "ولو لم أكن خامل المنزلة، بعيدا عن الشهرة، لكنت أول الصائحين غدا بما وقع فى نفسى من كلام هذا الولى الكريم"(٣٦). وهنا يسمح المجال للراوى أن يتكلم عن الشهرة وعن الخمول، وعن أن: "الشهرة سجن من سجون النفس"(٣٧)، وعن أنها لا تعطى لذة كاملة فى الحياة، ويحكى لرفيقه حكاية واحد من أصدقائه كان يشكو إليه من آلام الشهرة. وعلى هذا النمط يقتنع الشاعر بأنه فعلا فى أحسن حال، إذ يعيش فى الخمول. ونتيجة لهذا الكلام يرضى الشاعر الخامل بحاله، لأن الراوى أسلمه إلى نوع ما من القناعة. وهذه المسألة مسألة شخصية، ولذلك فإنها تشبه الكلام المسروق الذى تقدم بحثه.

نحن إذن أمام صنفين من الكلام: الكلام المسروق، والكلام مع الرفيق. وكلاهما يشير إلى مشهد شخصى، وفى كل مثال من الأمثلة الأربعة يتبع هذا الكلام كلام سطيح، ونحن هنا لا نميز أصناف الكلام من حيث أنواعها وإنما من حيث موقفها النصى النسبى. وهذا يدفعنا إلى التساؤل: ما أهمية هذا الموقف وما أهمية المشهد الشخصى من خلاله؟ فى الواقع يهدف هذا الكلام إلى إصلاح الشخص. وهو بهذا يعاكس كلام سطيح الذى يدعونا - كما أشرنا - إلى إصلاح المجتمع. فكلما طرح سطيح علاجا معيناً لمشكلة اجتماعية، يقدم لنا الراوى من خلال الأنماط الأخرى

للحديث علاجا لمشاكل شخصية. ويبدو أن حافظ إبراهيم يشغل نفسه بهذا الأمر، ويريد أن يفهم القارئ أن مسألة العلاج لا تنطوى على معالجة المجتمع أو الشخص فقط، بل تنطوى عليهما معاً.

تبرهن هذه الأنماط النصية فى "ليالى سطيح" على الوحدة النصية للكتاب. فوجود هذه الأنماط يعكس توتراً أدبياً بين الشخص والمجتمع؛ لقد كان بإمكان حافظ إبراهيم أن يدير الحديث عن المشكلات الشخصية والاجتماعية على لسان الشخصية الأكثر أهمية فى كتابه، أعنى الكاهن سطيحاً، فيدمج العلاجين. لكنه بدلاً من ذلك أوكل الميادين المختلفة إلى أشخاص مختلفين، وإلى أنماط مختلفة من الكلام، مما يضع على عاتق القارئ مسألة دمج الأمور الشخصية فى الأمور الاجتماعية. كما أن وجود الكلام الذى يجرى حول المسائل الشخصية بعد الكلام السطيحى يذكرنا بأن العلاج الاجتماعى ليس بكاف؛ فقد حاك حافظ إبراهيم أجزاء "الليالى"، على نحو دون غيره، ليعطينا نصاً كاملاً يتسم بتطور أدبى. ولكن هذا التطور لا يمثل التطور الخطى المستمر (linear) الذى قد تعودنا على اكتشافه فى النصوص الأدبية الحديثة، أعنى قصة أو مناقشة لها بداية ووسط ونهاية، بل إن التطور فى "ليالى سطيح" متوازٍ مع التطور الأدبى الذى نصادفه فى كتب الأدب القديمة كـ "عيون الأخبار" لابن قتيبة أو "كتاب التطفيل" للخطيب البغدادى. وعلى سبيل المثال نجد هناك الاستخدام نفسه للمقتطفات الأدبية، ومن خلال ذلك يلعب الراوى الدور نفسه، إذ إننا فى بعض الأحيان نقرأ كلاماً منقولاً، وفى أحيان أخرى نقرأ كلاماً مباشراً. وبالإضافة إلى ذلك فإن الوحدة الأدبية فى هذه الكتب لا تلوح فوراً لأنها ليست على سطح النص، بل يجب علينا أن ننتزعها من البنى الراسخة فى النص(٣٨).

قد يتضح لنا هذا التحليل فى الليالى الست الأولى. ونستطيع أن ندرك التطور الخاص فى "ليالى سطيح" حين ننظر بدقة فى الليلة السابعة. وتشكل هذه الليلة وحدها نصف الكتاب. وكما أشرنا سابقاً، يلتقى الراوى أثناءها بابن سطيح بدلاً من الكاهن ذاته. وبعد حديث طويل يدور بينهما وبين رجل كان ضحية السياسة الإنجليزية يجولان فى البلاد حيث يتعرف الابن ما يريد أن يعرفه عن عادات المصريين. وتنتهى الليلة – التى ينتهى بها كتاب "ليالى سطيح"– بمحاورة بين الراوى

وابن سطيح من جهة، وفتى كان تلميذ محمد عبده من جهة أخرى، وآخر ما نقرأه فى النص هو تلك الكلمات التى يتفوه بها ابن سطيح وهو يحدث السامعين عن الطريق الذى يجب على مصر أن تتبعه لإصلاحها وإيقاظها من غفلتها.

من النظرة الأولى تبدو هذه الليلة السابعة كملحق لا صلة له بالليالى الأخرى، فمن جهة الأشخاص فى النص نجد أن الراوى هو الشخص الوحيد الذى له وجود مستمر فى كل الليالى. غير أننا إذا أمعنا النظر فى هذه الليلة السابعة لأدركنا أنها تحقق وظيفتين:

أولاً: تغير هذه الليلة القواعد التى قد تعود عليها القارئ فى الليالى الست الأولى، وكذلك تكسر النمط الروائى. فبدلاً من لقاء الراوى بسطيح يلتقى بابنه. ونتيجة لهذا الاستبدال نلمح تغييراً فى طبيعة الليلة، ليس على مستوى الأشخاص فحسب، وإنما على مستوى المعالجة الأدبية أيضًا. فالتغيير من سطيح إلى ابنه يمثل تحولا نصيا مهما. وكما لاحظنا سابقا فسطيح موجود كل ليلة فى مكانه لا يتحرك، قريبا من النيل، يتحدث إلى الراوى الذى لا يراه أبداً، وفى الليلة السابعة يلتقى الراوى بابن سطيح الذى يتجول معه فى المدينة.

ويدل استبدال الابن بالأب على ما هو أبعد من مجرد تحول اتفاقى. فسطيح بطبيعة شخصيته ككاهن جاهلى يخاطب الناس على شاطئ النيل ولا يُرى أبدًا، مما يشير إلى وجود سرمدى، بينما الابن بوجوده المادى يشير إلى الوقت الحاضر. فتجوله فى القاهرة المعاصرة إذن هو عمل يتفق مع المغزى المقصود، بالإضافة إلى ذلك فإن النيل كمحل لسطيح مميز عن القاهرة كمحل للابن. فمن هو القارئ الذى لا يعرف أبدية النيل، والذى لا يستطيع أن يقارن بين هذا النيل الخالد الثابت والحياة الزمنية العابرة فى القاهرة؟

من ثم لا يفاجأ الناقد إذ يرى أن الليلة السابعة تتضمن موضوعات ملموسة، يمتاز أسلوبها بكثرة الوصف، بحيث تنقلنا هذه الليلة من عالم الكاهن إلى عالم القاهرة المعاصر، حيث تظهر نهاية الكتاب بوصفها نهاية واقعية، ومن ثم ننتقل من العام إلى الخاص.

والوظيفة الثانية التى تحققها الليلة السابعة تتألف من أصداء أدبية للمسائل التى ناقشتها الليالى الست الأولى. نلتقى مرة أخرى مع موضوعات وجود الصحف، والسياسة، والأجانب، واللغة، والتعليم. ولقد كانت هذه الموضوعات بالطبع الموضوعات الرئيسية الموجودة فى الليالى الست الأولى.

هكذا تجتمع موضوعات الليالى الست الأولى فى الليلة السابعة. غير أن حافظ إبراهيم لا يعالجها فى هذه الليلة من وجهة نظرية، بل من خلال الحياة الواقعية فى القاهرة اليومية. إن هذه الليلة - من حيث هى ليلة أخيرة - تمثل ختاماً لافتا للكتاب، لأنها تؤدى وظيفتين، فهى أولاً تجمع وتلخص المسائل التى سبقتها فى النص، ولا تكرر هذه المسائل ثانياً بل ترسمها رسماً جديدا[٣٩].

لقد اشتمل تحليلنا حتى الآن على الوحدة النصية، والتطور من خلال الترتيب، أى أننا ركزنا على وحدة النص البنائية (structural)، حيث تتفق وحدة التركيب ووحدة المعانى.

غير أننا نجد أنواعًا أخرى للوحدة والتطور فى "ليالى سطيح". ولو التفتنا إلى المعنى الأهم فى الكتاب يكون فى إمكاننا أن نميز الأسلوب الذى اتبعه حافظ إبراهيم عندما صاغ هذا النص. ويبدو أن الجهل هو الموضوع الأساسى الذى يظهر فى بداية الكتاب ونهايته، إذ يلعب دورا مركزيا فى النص، وترتبط به معانٍ أو موضوعات أخرى، كالتعليم واللغة وفضل الأجانب على المصريين.. إلخ.

فى بداية الكتاب نلتقى مع الراوى وهو على شاطئ النيل، وعندما يلاحظ جيفة تطفو فوق الماء يخاطب النهر قائلا: "إلى متى يسع حلمك جهل هذه الأمة المكسال؟"[٤٠] وفى نهاية الكتاب عندما ينصح ابن سطيح الراوى والفتى يقول (وهى أخر جملة فى الكتاب): "ونحن إنما نفعل ذلك ليذهب الغريب بأموالنا ويسخر من جهالنا"[٤١]. ويدل ظهور هذا الموضوع فى البداية والنهاية على أهميته المستمرة فى النص. كما نجده أيضًا فى ليال أخرى. فمثلا فى الليلة الخامسة عندما يتكلم سطيح إلى الصحفى يقول له إنه وقع فيه من الجهالة[٤٢]. ونستطيع أن نسوق العديد من هذه الأمثلة اللافتة التى تشير وحدها إلى هذا المغزى.

لنبحث إذن عن ماهية هذا المعنى وعلاقاته بالموضوعات الأخرى. فالتعليم هو بالفعل الموضوع المرتبط بالجهل بشكل خاص، وقد أشرنا إلى وجوده فى الحوار الدائر بين الشابين إذ يتحدثان عن أقصى أمانيهما، كما أشرنا أيضا إلى أنه وارد فى كلام سطيح عن السوريين، وعن أهمية التعليم، وسبب فضل المسيحيين على المسلمين الذى رآه سطيح فى رفض المسلمين أن يدخلوا أولادهم مدارس المسيحيين. ولما أجاب الراوى أنهم قد بعثوا تلاميذ إلى بيروت للتعليم قال سطيح: "أيعجز فى مصر عشرة ملايين من النفوس عن بناء كلية؟"(٤٣) ولو رجعنا إلى الصحفى الذى تقدم ذكره لاحظنا أنه ترك المدرسة عندما فقد أباه(٤٤). وهذا ما دعا سطيحا لأن يقول له إنه وقع فيما وقع فيه من الجهالة.

إن موضوع الجهل يرتبط بسطيح ارتباطا خاصا. ولكن قبل أن نتحدث عن هذا الارتباط نود أن نقول شيئا عن كلمة "جهل". ويدلل إجناز جولدزيهر (Ignaz Goldziher) فى دراسته عن الجاهلية على أن المقابل الأصلى لكلمة "جهل" هو فى الحقيقة كلمة "حلم". ويبدو أن استعمال كلمة "علم" يعد استعمالا ثانويا فى تضاده مع كلمة "جهل"(٤٥)، وفى النص الذى بين أيدينا نجد مثلا أنها تستخدم فى سياق كونها تضاد الحلم حين نقرأ تلك المقابلة بين حلم النيل وجهل الأمة، كما أنها تستخدم لتربط بين العلم والحلم أيضا؛ فمثلا عندما يسأل ابن سطيح الفتى عن نفسه يقول: "وأين مكانك من العلم؟ وأين منك منزلة الحلم؟"(٤٦).

وهنا تبدو لنا أهمية سطيح من زاوية شخصيته التاريخية. فهو قد تكلم فى الجاهلية وتنبأ بزمن النبى، أى بوقت الحلم والعلم. وفى هذا النص على الأقل، نظر المؤلف إلى زمن جاهلى، واختار سطيحًا ليشير إلى وقت يلعب فيه العلم دور القيادة. هذا الاختيار ليس عرضياً. ولو تذكرنا كلمة الراوى عندما سمع الصوت للمرة الأولى وقال: "أم جعل الله لكل زمن سطيحًا"(٤٧) لتأكدنا من أن حافظا قد فهم الدور المهم الذى أعطاه للصوت، وأنه أراد أن يعبر عن رأيه فى أن الأمل ليس مفقوداً، وفى أن طريق العلاج موجود.

إن الطريق لتفادى هذا الجهل هو بالفعل التعليم، وهذا يدعونا إلى التساؤل إلى أى نوع من التعليم يشير الكاتب؟ لقد أشرنا أثناء تحليلنا للكلام المسروق إلى

وجود اختيارات شخصية فى الحوارين الأولين، أى الحوارين اللذين دارا بين الشابين وبين الشيخين. وقد أوضحنا أيضًا أن الاختيارات كانت معاصرة بين الشابين وتقليدية بين الشيخين؛ أى إن حافظًا كان واعيًا بهذه المشكلة بين الحديث والقديم، فليس من قبيل المفاجأة إذن أن نراه قد طرح التعليم كوسيلة للعلاج وقدم لنا نوعين من التعليم: حديثًا وتقليديًا . يضاف إلى ذلك أنه يوضح - من خلال ابن سطيح - أن وجود الاثنين معًا واجب؛ إذ يقول: "فسبيل الإصلاح أن ينشأ الكتاب وتبنى الجامعة فى وقت معًا، حتى إذا أخرج الأول نصف إنسان، أطلعت الثانية إنسانًا كاملاً"(٤٨).

من خلال هذه النصيحة نتبين ضرورة وجود الحديث إلى جانب القديم؛ أى إنه يجب على الأمة المصرية أن تبنى الجديد وتعود نفسها عليه دون هلاك القديم. وهذا فى الحقيقة موقف أيديولوجى، ينطوى بالإضافة إلى ذلك على موقف جمالى أدبى.

لقد ناقشنا فيما سبق تطور الليالى فى هذا الكتاب، وقلنا إن تطورها يشابه التطور فى كتب الأدب القديم. ونستطيع أن نزيد على ذلك القول بأن وسائل تحقيق الوحدة الأدبية فى "ليالى سطيح" هى أيضا وسائل تقليدية.

وإذا تأملنا الموقف الجمالى السابق الذى يقترح فيه حافظ إبراهيم استخدام الجديد جنبًا إلى جنب القديم نجد أن المؤلف قد استغله فى "ليالى سطيح" استغلالاً حسنًا؛ بهذا لا يمكن أن نعتبر الكتاب محض محاكاة للطراز الكلاسيكى، بل إنه نيوكلاسيكى (Neoclassical) بالمعنى الأصيل لهذه الكلمة؛ فقد استمد حافظ إبراهيم المواقف والوسائل الجمالية والأدبية من الأدب العربى القديم وبنى عليها طرازًا جديدًا .

لعلى بما سبق استطعت أن أبرهن على الوحدة الأدبية والمعنوية لنص حافظ إبراهيم "ليالى سطيح"، وذلك عبر تصورى بأنه من الضرورى أن نفهم تشكيل النص الأدبى فهمًا كاملا، ليدلنا بدوره على المغزى الذى تركه لنا، أى للأجيال التالية، وهو ما يضع هذا النص جنبًا إلى جنب المؤلفات المبدعة فى تراثنا الأدبى العربى.

الهوامش

* - نشرت هذه الدراسة فى مجلة فصول، عدد خاص عن شوقى وحافظ إبراهيم، المجلد الثانى ج٢، ١٩٨٣.

١- حافظ إبراهيم، "ليالى سطيح"، تحقيق وتقديم عبد الرحمن صدقى، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤). وقد رجعنا إلى هذه الطبعة فى دراستنا.

٢- انظر: مثلا عن "ليالى سطيح": شكرى محمد عياد، "القصة القصيرة فى مصر: دراسة فى تأصيل فن أدبى"، (القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٦٧- ١٩٦٨)، ص٨٠. محمود حامد شوكت، "مقومات القصة العربية الحديثة فى مصر"، (القاهرة: دار الجيل للطباعة، ١٩٧٤)، ص ٤٨ -٥٢. عبد المحسن طه بدر، "تطور الرواية العربية فى مصر (١٨٧١- ١٩٣٨)"، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣)، ص ٧٧ وما يلى.

Roger Allen, "An Annotated Translation and Study of the Third Edition of Hadith' Isa Ibn Hisham," ph. D. Thesis, Oxford, 1968, ص ١٦١- ١٦٨

وأود أن أشكر صديقى روجير آلان الذى أعطانى نسخة من دراسته المهمة.

٣- انظر: "شاعر النيل فى سطور"، فى طاهر الطناحى "شوقى وحافظ"، (القاهرة: دار الهلال، ١٩٦٧)، ص ١٠١ - ١٠٢.

٤- حافظ إبراهيم، "ليالى سطيح"، ص٣.

٥- نفسه، ص٤.

٦- نفسه، ص٤٥.

٧- عبد الرحمن صدقى، "تقديم ليالى سطيح"، ص١٦١.

٨- شكرى عياد، "القصة القصيرة"، ص ٨٦ - ٨٧.

٩- انظر مثلا:

Hamdi Sakkut, The Egyptian Novel and Its Many Trends 1913 - 1952, (Cairo: The American University Press, 1971).

Roger Allen, The Arabic Novel: A Historical and Critical Introduction, (Syracuse: Syracuse University Press, 1982).

شوكت، "مقومات القصة"، ص٤٩. شكرى عياد، "القصة القصيرة"، ص٨٨ . محمد غنيمى هلال، "الأدب المقارن"، (بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ١٩٦٢)، ص٢٤٢ . محمد زغلول سلام، "دراسات فى القصة العربية الحديثة"، (الإسكندرية: المعارف، ١٩٧٣)، ص٧٠ . عبد المحسن طه بدر، "تطور الرواية"، ص٧٨ . وقد وضع متى موسى دراسات عن المقامة فى الأدب العربى المعاصر:

Matti Moosa "The Revival of the Maqama in the Modern Arabic Literature," Islamic Review, 57 (1969).

١٠- لقد سمح التطور التاريخي للمقامة للمؤلفين أن يكتبوا على الطراز نفسه مقامات تحوي مضمونًا تعليميًا. انظر مثلاً:

C. E. Bosworth, "A Maqama on Secretaryship: al-Qalqashandi's al-Kawakib al-Durriyya fi'l-Manaqib al - Badriyya, "Bulletin of the School of Oriental and African Studies, xxvii (1964).

R. B. Serjeant, "A Maqama on Palm Protection (Shirahah)," Journal of Near Eastern Studies, 40 (1981) ص ٢٠٧ -٢٢٢.

١١- انظر مثلا: عبد الرحمن صدقي، "تقديم ليالي سطيح"، ص١٦١ . حسن كامل الصيرفي، "شوقي وحافظ ومطران"، في "الهلال: عدد خاص عن أحمد شوقي"، ٧٦ : ١١ (١٩٦٨)، ص٩٢. طلبه محمد عبده، "الشاعر البائس"، في "أبولو: ذكرى حافظ إبراهيم"، ١١ (١٩٣٢)، ص١٢٩٨. قارن بهذا ما كتبه الدكتور طه حسين، "حافظ وشوقي"، (القاهرة: مطبعة الاعتماد، ١٩٣٣)، ص١٩٦ - ١٩٨.

١٢- محمد المويلحي، "حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن"، تقديم علي أدهم، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤).

١٣- انظر مثلا:

Roger Allen, "Hadith Isa Ibn Hisham, A Reconsideration," Journal of Arabic Literature, 1 (1970) . ص ٩٩.
Roger Allen, "Poetry and Poetic Criticism at the turn of the Century," in Studies in Modern Arabic Literature, ed. R. C. Ostle (Warminster: Aris and Phillips, (1975), ص ٨-٩ Allen, "Hadith Isa Ibn Hisham," Thesis, ص ١٦١ - ١٦٨.

الطناحي "شوقي وحافظ"، ص١٢٩ . أحمد محمد عيش، "سيرة حافظ"، في "أبولو: ذكرى حافظ إبراهيم"، ص١٣٩٢ . شكري عياد، "القصة القصيرة"، ص٨٠ وما بعدها. عبد المحسن طه بدر، "تطور الرواية"، ص٧٧ وما بعدها.

١٤- حافظ إبراهيم، "ليالي سطيح"، ص٢٩ -٣٠. المويلحي، "حديث عيسى"، ص٢٦٥ -٢٦٦.

١٥- انظر مثلاً:

Allen, "Hadith Isa Ibn Hisham," Journal of Arabic Literature, ص٩٩. Sakkut, Egyptian Novel, ص٩.
الطناحي، "شوقي وحافظ"، ص١٣١ - ١٣٢. شوكت، "مقومات القصة"، ص٤٩. بدر، "تطور الرواية"، ص٧٧.

١٦- شكري عياد، "القصة القصيرة"، ص٨١. انظر أيضاً:

Allen, "Poetry and Poetic Criticism," ص٨ وما بعدها.

Mattityahu, Peled, "al-Muwailihi's Criticism of Shawqi's Introduction," in Modern Egypt: Studies in Politics and Society, eds. Elie kedouri and Sylvia Haim, (London: Frank Cass, 1980), ص١١٥- ١٢٤

١٧- أحمد شوقي، "شيطان بنتاءور"، تحقيق محمد سعيد العريان، (القاهرة: مطبعة الاستقامة، ١٩٥٢).

١٨- انظر مثلا: ابن هشام "السيرة النبوية"، (القاهرة: المكتبة التوفيقية، ١٩٧٨)، ج١، ص١٦- ١٨. الطبرى، "تاريخ الرسل والملوك"، تحقيق أبوالفضل إبراهيم، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٨)، ج٢، ص١١٢-١١٣. انظر أيضا المسعودى، "مروج الذهب ومعادن الجوهر"، (طهران: مؤسسة مطبوعاتى إسماعيليان، ١٩٧٠)، ج٣، ص٣٩٤ - ٣٩٥.

١٩- حافظ إبراهيم، "ليالى سطيح"، ص٤.

٢٠- نفسه، ص٧.

٢١- نفسه، ص٥.

٢٢- نفسه، ص٤٥، ٣.

٢٣- نفسه، ص٤، ٨- ٩.

٢٤- نفسه، ص ١٣.

٢٥- A. F. Kilito, "Le Genre Séance: Une introduction," Studia Islamica, XL, iii, (1976).

٢٦- حافظ إبراهيم، "ليالى سطيح"، ص٢٩ - ٣٠ . المويلحى، "حديث عيسى"، ص٢٦٥ - ٢٦٦.

٢٧- حافظ إبراهيم، "ليالى سطيح"، ص٢٣.

٢٨- نفسه، ص١٤ وما بعدها.

٢٩- نفسه، ص٨.

٣٠- نفسه، ص١٨.

٣١- نفسه، ص٨.

٣٢- نفسه، الصفحة نفسها.

٣٣- نفسه، ص١٧.

٣٤- نفسه، ص٣٠ - ٣٢.

٣٥- نفسه، ص٤٢ - ٤٥.

٣٦- نفسه، ص٤٢.

٣٧- نفسه، ص٤٢.

٣٨- انظر كتابنا:

Structures of Avarice: The Bukhala' in Medieval Arabic Literature, (Leiden: E. J. Brill,); "Structure and Organization in Monographic Arab Work: al-Tatfil of al-Khatib al-Baghdadi," Journal of Near Eastern Studies. 40 (1981), ص٢٢٧-٢٤٥

٣٩- لقد تكلم بعض النقاد عن "ليالى سطيح" باعتباره نصا غير كامل مع الإشارة إلى أن الطبعة الأولى كانت تشتمل على الكتاب الأول. ولا يدل عدم وجود كتب أخرى لليالى سطيح على أن الكتاب الأول غير كامل ولا يمتلك وحدة أدبية، بل تشير طبعة "الكتاب الأول" إلى أن حافظاً قد كتب هذا النص ليقرأ مستقلاً. انظر مثلا عبد الرحمن صدقى، "تقديم ليالى سطيح"، ص١٦١.

٤٠- حافظ إبراهيم، "ليالى سطيح"، ص٢.

٤١- نفسه، ص٩٠.

٤٢- نفسه، ص٢٣.

٤٣- نفسه، ص١٣.

٤٤- نفسه، ص٢٠.

٤٥- ص ٢٠٢ - ٢٠٨ Ignaz Goldziher, Muslim Studies, (Chicago: Aldine, 1966)

٤٦- حافظ إبراهيم، "ليالى سطيح"، ص٨٥.

٤٧- نفسه، ص٤.

٤٨- نفسه، ص٨٨.

مسرحية "ليلى والمجنون" (*)
تحليل تناصى (**)

تدور هذه الدراسة عن مسرحية عبد الصبور الشعرية "ليلى والمجنون" ويعرف القارئ - دون شك - أن صلاح عبد الصبور ألف خمس مسرحيات شعرية: " مأساة الحلاج(١) ، ومسافر ليل(٢) ، والأميرة تنتظر(٣) ، وليلى والمجنون(٤) ، وبعد أن يموت الملك(٥) وبالرغم من أن المسرحية التى سنتحدث عنها ليست آخر ما كتبه عبد الصبور فإنها - فى رأيى- أفضل مسرحية ألفها الشاعر.

تتسم مسرحية "ليلى والمجنون" بالعمق الشديد،العمق الذى ينطوى على طبقات مختلفة، ومتعددة. وسأتبع فى هذه القراءة للنص منهجًا نقديًا يكشف عن خصائصه المميزة .

ويجدر أن أشير إلى أننى سأتعامل مع هذه المسرحية كقارئة وليس كمتفرجة؛ أى أننى سأهتم بالنص المكتوب فقط. هذا لا يعنى أن النص حال أدائه القولى ليس نصًا، بل إنه كذلك بالفعل، ويمكن أن يراه ناقد ما من هذه الزاوية، فمن المؤكد أن أثر النص على القارئ يختلف عن أثره على المتفرج.

لعل ما يلفت انتباه قارئ هذه المسرحية هو استخدام المؤلف مقتطفات من نصوص تنتمى إلى الأدبين العربى و الغربى. وهذا نراه عند بعض الكتاب، أى إنه لا يمثل ظاهرة تخص هذه المسرحية فحسب بل إننا نجده فى كثير من المؤلفات فى العالم كله .

هذه الظاهرة التى تمثل نصًا يشتمل على إشارات إلى نصوص أخرى، ويرتبط من ثم بهذه النصوص الأخرى، تسمى التناص (Intertextuality) ويسمى هذا النوع

(**) عندما طلب منى صديقى صلاح عبد الصبور أن أكتب دراسة تحليلية عنه، لم أتصور أننى ساكتب هذه الصفحات بعد موت صلاح، ساكتبها وأنا أعانى فقده لا كشاعر وكاتب فحسب، بل كصديق وكإنسان أيضًا. وأحلم لو أنه لا يزال بيننا يقرأ هذه الكلمات المكتوبة عنه.

من التحليل للنص الأدبى التحليل التناصى، ويعنى البحث فى نص أدبى يتمثل فى نص آخر. وعلى أساس هذا المنهج يشتمل النظر النقدى أولاً على دراسة القطعة الأدبية المختارة ومكانها فى النص الأصلى. وثانيًا وضعها فى النص الجديد ومن ثمَّ الكشف عن الرابطة بين النص القديم والنص الجديد.

وتساعد دراسة هذه النصوص ودراسة الدور الذى تلعبه فى المسرحية على تحليلها وفهمها وعلى كشف العناصر المهمة فيها، أعنى عنصرى: الحب والزمن.

لنتعرف أولاً على هذه المسرحية، وهى فى ثلاثة فصول، يشتمل الفصل الأول على ثلاثة مناظر، والفصل الثانى على منظرين، والفصل الثالث على أربعة مناظر.

وتدور القصة حول مجموعة من الأشخاص يعملون فى إحدى المجلات بالقاهرة قبل عام ١٩٥٢ ، أى قبل الثورة. يتفق هؤلاء الأشخاص فى أحد اجتماعاتهم الأسبوعية على تأسيس فرقة تمثيل ويختار لهم الأستاذ رئيس التحرير مسرحية ليمثلونها قائلاً: ما رأيكم فى قصة حب؟

أتذكر أنا مثلنا فى صغرى قصة شوقى الحلوة «مجنون ليلى» (٦).

فى المقتطف السابق يوضح لنا المؤلف للمرة الأولى السبب فى اختيار عنوان المسرحية. و"قصة شوقى الحلوة" هى بالفعل مسرحية أحمد شوقى "مجنون ليلى" التى كتبها الشاعر فى سنة١٩١٦(٧).

وفى شكل من أشكال المسرحية داخل مسرحية Play within a play أعنى المسرحية الممثلة داخل مسرحية صلاح، ستلعب دور ليلى إحدى الشخصيات المسماة ليلى أيضًا، ويسند دور المجنون إلى شاعر اسمه سعيد. وبالرغم من أن الأشخاص اتفقوا على تمثيل مسرحية شوقى، لم يبدأوا بتمثيل الأدوار فى المسرحية من أولها، بل اختار الأستاذ بعض الأبيات من شوقى وطلب من سعيد أن يكررها. وسنتكلم عن هذه الأبيات فيما بعد. وفى المنظر الأول من الفصل الثانى نرى ليلى وسعيد فى غرفة سعيد وهما يتحدثان عن طفولة سعيد؛ ليلى تحبه وتريد أن تكمل حبها له، لا بالزواج فحسب، بل بالعلاقة الجنسية أيضاً، كما تقول هى نفسها:

جسمى يتمناك كما تتمنى الطينة أن تخلق

جسمى يتمناك كما تتمنى النار النار(٨).

وفى المنظر الثانى من الفصل الثانى نجد الزملاء سعيداً وزياداً وحساناً فى مقهى. ثم يجىء مغن ضرير ويغنى أغنية شعبية. وفى أثناء هذا المنظر يكتشف الثلاثة أن أحد زملائهم فى المجلة وهو حسام الذى كان فى السجن قد صار جاسوساً.

ويتجه الفصل الثالث إلى ختام القصة؛ إذ يذهب حسان إلى بيت حسام حيث يواجهه ويحاول أن يقتله، ولكن الرصاصة لا تصيبه. وفى الوقت نفسه يدخل زياد وسعيد البيت وتخرج ليلى من الغرفة الداخلية وهى فى "ملابس تحتية"(٩). ويفر حسام مع حسان وزياد خلفهما؛ أما سعيد فيبقى مع ليلى ويسألها عن علاقتها بحسام.

ويبدأ المنظر الثانى من الفصل الثالث بسعيد وليلى فى الغرفة نفسها، يبدو لنا أن سعيداً قد نام، وأنه كان ينادى ليلى فى أثناء نومه. ثم يكرران فى حوارهما أبياتاً من مسرحية شوقى سنتكلم عنها فيما يلى. ثم تحث ليلى سعيداً على النوم. وبينما هو مستلق يدخل حسام؛ فينتبه سعيد، ويأخذ تمثالاً كان فى الغرفة وينهال به على حسام. وعندئذ يصيح حسام:

غافلنى المجنون.

وتجيب ليلى:

مجنون مجنون مجنون(١٠).

وفى آخر المنظر نسمع بائع صحف ينادى معلناً أن القاهرة احترقت.

وفى المنظر الثالث فى الفصل الثالث يظهر الأستاذ فى غرفة التحرير مع بعض الزملاء حيث يقرر كل واحد منهم (إلا الأستاذ) أن يمضى فى طريقة الخاص بعيداً عن المدينة.

وفى المنظر الرابع من الفصل الثالث – وهو المنظر الأخير فى المسرحية – نجد سعيداً فى السجن ويبدأ المنظر بحوار يدور بين الأستاذ وسعيد، وفى آخره تدخل

ليلى. ويحس القارئ في هذا المنظر بأن سعيداً بعد هذه الحوادث، لم تعد له علاقة بالواقع، فعندما يحاول الأستاذ أن يتكلم معه يرد عليه بالتلميح إلى شعره. وعندما يسأله:

هل أرسل لك دخانًا وطعامًا؟

يجيب سعيد:

لا..فتش لى عن لعبة

كنت أراها وأنا طفل(١١).

وحين تدخل ليلى تنادى سعيداً باسمه مرتين، لكنها لم تفه بكلمة بعد ذلك. وحينما سألها سعيد: "هل كنت تحبينه" لم ترد. وكانت آخر كلمات المسرحية هى كلمات سعيد:

أنا وقت مفقود بين الوقتين

أنا

أنا أنتظر القادم...(١٢)

كما قلنا سابقًا سنتحدث بداية عن التناص فى المسرحية، وسننتقل بعد ذلك إلى عنصر مهم هو عنصر الزمن فى «ليلى والمجنون». وفى وسعنا أن نقسم أمثلة التناص فى المسرحية إلى قسمين عامين:

القسم الأول: يشتمل على النصوص المأخوذة من الأدب العربى.

القسم الثانى: يشتمل على النصوص المأخوذة من الأدب الغربى.

ويمكن أن نرد نصوص الأدب العربى فى المسرحية إلى مصدرين:

الأول هو أحمد شوقى ، والثانى هو الأدب الشعبى

ولا شك فى أن أحمد شوقى يلعب دوراً مهمًا جدًا فى مسألة الاستلهام الفنى عند عبد الصبور(١٣). فمعظم المتناصات مأخوذة من مسرحية شوقى التى ذكرناها: مجنون ليلى. وتطالعنا كلمات شوقى فى المناظر التالية:

١- المنظر الثانى من الفصل الأول عدة مرات.

٢- المنظر الثانى من الفصل الثالث.

فى حين تطالعنا النصوص المأخوذة من الأدب الشعبى مرتين فقط من خلال الأغنية الشعبية التى يغنيها المغنى الضرير فى المنظر الثانى من الفصل الثانى. بالإضافة إلى هذه المقتطفات الأدبية العربية يستعمل المؤلف مقتطفات من نصوص أخرى لا نعتبرها أمثلة للتناص، وهى تضم أشياء مختلفة؛ فمثلاً فى نهاية المنظر الأول من الفصل الأول يقرأ زياد قصة فى إحدى الصحف تحكى حكاية شرطى لمحت عيناه "شاباً وفتاة فى أحد المنحنيات الخافتة الضوء؛ فترصد لهما.... وساقهما للمخفر"

ويضيف الصحفى:

"ونحن نحيى لرجال الأمن مروءتهم وحماستهم للخلق الطيب؛ فالأمم بلا أخلاق لا تبقى ولا تتقدم... بل إنا نتمنى لو خلت الأمة من داء الفرنجة الطارئ، مثل القبعة ولبس المايوهات....(١٤)"

وبالرغم من أن هذا النص يبرز بوصفه نصاً مأخوذاً من نص آخر؛ فسوف لا نعتبره مثلاً للظاهرة التى نتكلم عنها، لسببين:

أولاً: لأن هذا النص ليس نصاً أدبياً حقيقياً.

ثانياً: لأننا لا نقدر أن نثبت حقاً أنه ليس من إبداع المؤلف نفسه. وهناك نوع آخر من النصوص التى لا نعتبرها أمثلة للتناص الحقيقى؛ ففى المنظر الأول من الفصل الثانى عندما نرى سعيداً طفلاً مع أمه تكرر الأم ترنيمة لتنويم الطفل(١٥) ولكننا لا يمكن أن نهتم بأغنية الأم بوصفها مثلاً للتناص؛ لأننا نزعم أن النص مستعمل كحوار عادى يدور بين شخصين هما الأم والولد، وليست له أهمية أخرى. ولدينا فى هذه المسرحية نوع آخر من النصوص وهو شعر سعيد. حيث نجد فى المنظر الثانى من الفصل الثانى، مثلاً، سعيداً وهو ينشد قصيدة كاملة من شعره عنوانها "يوميات نبى مهزوم يحمل قلماً ينتظر نبياً يحمل سيفاً"(١٦). وفى الحقيقة ينشد سعيد أبياتاً من شعره مرات عدة فى المسرحية. ولو كانت هذه الأبيات لشاعر

حقيقى لاعتبرناها أمثلة للتناص؛ أى أنه لو كان لهذه الأبيات وجود أدبى خارج النص المسرحى لعددناها أمثلة للتناص، وطالما كان النص من إبداع المؤلف أو شخص ما فى المسرحية؛ فيجب على الناقد أن يعتبره كأية كلمة أخرى فى الحوار.

وبشكل عام فإن وجود الإطار الأدبى أو مجرد إيراد نص لا يكفى لتحقيق التناص، فالتناص أساسًا هو رابطة بين نصين أدبيين حقيقيين.

ولنرجع إلى أمثلة التناص فى مسرحية عبد الصبور؛ فهناك مثالان مأخوذان من الأدب الغربى : فى المنظر الثانى من الفصل الأول ينشد الأستاذ أبياتًا لبرتولت بريخت(١٧)، وفى بداية المنظر الثانى من الفصل الثانى نجد أبياتًا لإليوت(١٨).

لكن ما أهمية هذه النصوص كلها؟ وما دورها فى المسرحية؟ وماذا تقول لنا عن المسرحية نفسها؟ كما أشرنا آنفا، ينشد الأستاذ أبيات برتولت بريخت فى أثناء حديث طويل:

لكن ما أحوجنا للحب

ما أحوجنا أن نسمع كلمات بريخت الطيب

إنا حين أردنا تمهيد الأرض لينبت فيها الحب

ما استطعنا من وطأة ميراث الماضى.... .

أن نعرف حب رفيق برفيقه(١٩).

كما يشير الأستاذ نفسه إلى الأبيات بوصفها للشاعر الألمانى بريخت، ويستعملها فى أثناء الحوار لتعزيز كلامه فى الحب ويبدو أن هذا تخمينًا سطحيًا، لا يقودنا على نحو ما إلى ما وراء النص. والحقيقة أن هذه الأبيات من بريخت تمثل مرتكزًا أساسيًا بالنسبة إلى تطور المسرحية.

فإذا رجعنا إلى الأصل الأدبى للأبيات سنجد أنه قصيدة لبريخت مسماة "إلى المولودين بعد" (An die Nachgeborenen). ولهذا النص أهميته لا بوصفه مثالاً للتناص فحسب، بل بوصفه يبرز مشكلة فى الترجمة كذلك؛ فالحقيقة أن الشعر الماثل فى

مسرحية عبد الصبور ليس شعر بريخت بعينه. وأيضًا فإن عبد الصبور لم يدلنا على مصدره عند الشاعر الألمانى، ولكننا نعثر على الأبيات فى قصيدة لبريخت تتكلم عن الصداقة:

Die Wir den Boden bereiten Wolten fur

Freudlichkeit

Konnten selber nicht freundlich Sein.(٢٠)

ولا يقتصر الأمر فى نص صلاح عبد الصبور على الإشارة إلى الحب؛ فهناك إشارة أخرى واضحة إلى الماضى لا توجد فى النص الألمانى الأصلى كما فهمناه. وليس فى وسعنا أن نثبت حقًا كيف وأين غيَّر الشاعر العربى النص الأصلى؛ فربما أخذ شعر بريخت من مؤلف ثان أو من ترجمة تغير فيها النص الأصلى. وعلى كل حال فهذا الأمر- من الوجهة المنهجية- لا يعنينا كثيرًا؛ لأن السؤال المهم إنما يتجه إلى نتيجة تغيير الأبيات والدور الذى يلعبه هذا التغيير فى المسرحية.

يمكننا بصفة عامة أن نميز موضوعين مهمين تدور حولهما المسرحية، وهما الحب والزمن. وفى الحقيقة فإن النص المنسوب إلى بريخت يشير بلا شك إلى هذين العنصرين. وبالإضافة إلى ذلك فهذان الموضوعان ليسا مستقلين، بل تتمثل بينهما علاقة ضرورية فى المسرحية. وسنبحث عن هذه العلاقة فيما يلى.

يبدو الحب فى نص بريخت واضحًا شأنه شأن الزمن؛ إذ نقرأ:

"إنا حين أردنا تمهيد الأرض لينبت فيها الحب

ما اسطعنا من وطأة ميراث الماضى.."

ولكن ما صورة الحب التى يرسمها لنا هذا النص الخاص؟ فى الحقيقة هى صورة لرغبة لم تتحقق بعد؛ إذ لم يستطع الشخص أن يعرف "حب رفيق برفيقه". ومن الوجهة النقدية يمكننا أن نعتبر هذه الأبيات وصورتها فى المسرحية ممثلة للحب والزمن والعلاقة بينهما.

أما الأبيات المأخوذة من ت.س.إليوت فتطالعنا- كما قلنا- في أول المنظر الثاني من الفصل الثاني حيث نرى الزملاء في مقهى يجلسون على مائدة، و"النسوة يرحن ويجئن" (كما تقول الإشارات المسرحية). وعندئذ ينشد سعيد:

النسوة يتحدثن، يرحن يجئن

يذكرن ميكاييل أنجلو(٢١).

وهذه الأبيات من قصيدة إليوت المشهورة:" أغنية حب ج. ألفرد بروفروك". وفي هذه القصيدة الأصلية تتكرر الأبيات المشار إليها مرتين(٢٢). والحق أن استعمال هذه الأبيات في مسرحية عبد الصبور يمكن أن يفهم من زاوية العمل الدرامي؛ فنحن نقرأ في الإشارات المسرحية أن" النسوة يرحن ويجئن" فإذا ما أنشد سعيد الأبيات من ت.س إليوت بدا لنا هذا الإنشاد طبيعياً أعني أن التحويل الذي يتم في ضمير القارئ من الإرشادات المسرحية إلى قول سعيد يظهر سطحيًا وبسيطًا. ومع ذلك فإن إيراد هذا الشعر ليس عرضيًا، فمن وجهة نظر المسرحية يمكننا أن نعتبر هذه الأبيات - كما اعتبرنا أبيات بريخت- مرآة لبعض العناصر التي تكلمنا عنها في المسرحية.

إن أغنية بروفروك قصيدة يهتم فيها البطل بشيخوخته ومع أنه خائف من السن والجنس فهو في الوقت نفسه عاجز عن التغير وسوف تتضح مسألة الزمن وعلاقته بالبطل سعيد في "ليلى والمجنون".

هل هذه هي الأهمية الوحيدة لأبيات إليوت؟ الحقيقة أن هذه الأبيات ليست مهمة من حيث مصدرها الأدبي فحسب، بل بوصفها دليلاً على مسألة العلاقة بين الجنسين.

ففي أثناء الحوار الذي دار بين ليلى وسعيد في المنظر الأول من الفصل الثاني تجلى لنا، دون شك، موقف الشخصين من الجنس؛ إذ يقول سعيد:

أوهْ...الجنس...

لعنتنا الأبدية

وجه الحب المقلوب

وتجيب ليلى:

لا، بل وجه الحب المبتسم(٢٣).

مما يجعلنا نستنتج أن سعيداً لم تكن لديه أية رغبة فى الجنس؛ بل إنه قد يرى الجنس لعنة.

ولنرجع إلى شعر إليوت؛ فبعد أن ينشده سعيد يسأله زميله حسان عن معناه: فيجيب سعيد:

معناه أن العاهرة العصرية

تحشو نصف الرأس الأعلى بالحذلقة البراقة

كى تعلو من قيمة نصف الجسم الأسفل

ويضيف الزميل الآخر زياد:

معناه أيضاً:

إنا لم نصبح عصريين إلى الآن حتى فى العهر(٢٤).

ويدل هذا التفسير بلا شك على علاقة الجنس بالشعر المنشد، على الأقل فى ضمير الشخصين. ولكنهما عندما يفسران الشعر بهذه الطريقة يخلقان هذه العلاقة فى ضمير القارئ ودون هذا التفسير لن يصبح للشعر معنى إلا المعنى السطحى، وهو أن النساء يرحن ويجئن ويتكلمن عن مايكل أنجلو، وهذا هو المعنى الذى ينتقل على الأقل إلى القارئ الذى ليست له معرفة بقصيدة إليوت. ترى ماذا يمكننا أن نقول عن الصلة الواضحة بين هذه الأبيات التى تتكلم عن النساء والعهر؟ هل هذا هو رأى سعيد فى النساء؟ تبدو هذه الأبيات وتفسيرها بمثابة تحويل نفسانى يتحول عبره اهتمام الراوى فى أغنية بروفروك، إلى اهتمام سعيد فى مسرحية عبد الصبور.

وبالإضافة إلى ذلك فإننا لو نظرنا إلى عنوانى القصيدتين لطالعتنا المعانى نفسها التى نتكلم عنها، فلنبدأ مع ت.س.إليوت.

يمثل عنوان القصيدة "أغنية حب ج. ألفرد بروفروك" بوضوح الاهتمام نفسه الذى برز فى القصيدة الأصلية ومن ثم فى المسرحية. وإذا رجعنا إلى قصيدة بريخت سنجد أن عنوانها يلعب أيضًا دورًا فى تأكيد عناصر المسرحية فعبارة "إلى المولودين بعد" كعنوان تفضى بشكل عام إلى قصيدة سعيد التى يتكلم فيها عن نبى مهزوم ينتظر نبيًا يأتى بعده(٢٥). واهتمام الشاعر بمن يجىء بعده يحمل الدلالة نفسها التى يحملها عنوان قصيدة بريخت . ومن ثم فإننا نكتشف أهمية نصوص الأدب الغربى المستعملة فى مسرحية عبد الصبور حتى من مجرد عناوينها، من حيث إنها تحقق الهدف نفسه، ومن حيث إنها ترينا أمثلة للتناص حين يصبح مرآة تنعكس عليها العناصر المركزية فى نص "ليلى والمجنون".

إذا انتقلنا إلى النصوص العربية المستخدمة على أساس تناصى، فإن الينبوعين اللذين استمد منهما صلاح هذه النصوص هما الأدب الشعبى ومسرحية شوقى "ليلى والمجنون" كما أشرنا سابقًا. أما استمداد هذه النصوص من الأدب الشعبى فيطالعنا فى المنظر الثانى من الفصل الثانى؛ ونقصد بهذا الأغنية الشعبية التى يغنيها المغنى الضرير فى المقهى مرتين:

والله إن سعدنى زمانى لاسكنك يا مصر

وابنى لى فيكى جنينه فوق الجنينه قصر

واجيب منادى ينادى كل يوم العصر

دى مصر جنه هنيه للى يسكنها

واللى بنى مصر كان فى الأصل حلوانى

يا ليلى.... ياعينى(٢٦).

ما أهمية هذه الأغنية؟ إنها فى الحقيقة لا تساعدنا كثيرًا على فهم العناصر التى تعنينا فى هذه الدراسة، وإن كنا لا نقول إنها لا أهمية لها من وجهة نظر أخرى؛ إذ يبدو أن أهمية هذا المثال ترتبط بالدلالات والمشاعر الشعبية، ويمكن أن يفيد منها ناقد يدرس مسرحية عبد الصبور من وجهة سياسية(٢٧). ومع أن المسرحية تتضمن

بالتأكيد إشارات تساعد على شرحها سياسيًا فإننا لا نهتم بهذا النوع من التحليل فى أثناء دراستها، فالذى يعنينا هو الشرح الأدبى، وخصوصًا التحليل التناصى.

غير أن للأغنية الشعبية أهمية أخرى أعنى أهمية لغوية. فمن زاوية اللغة تمثل هذه الأغنية الحالة الوحيدة لاستخدام العامية فى المسرحية كلها؛ فهل لذلك من هدف؟ بطبيعة الحال تحقق الأغنية مزيداً من النجاح إذا كانت بالعامية . وبالإضافة إلى ذلك يمكننا أن نزعم أن استعمال هذا المستوى من اللغة يدعم فكرة الدلالات الشعبية التى ذكرناها.

أما النصوص المأخوذة من مسرحية أحمد شوقى فهى دون شك مهمة للغاية فى فهم مسرحية عبد الصبور. وقد أشرنا مرات عديدة إلى مسرحية شوقى وكيف أن أثرها فى نص عبد الصبور ذو أهمية خاصة، حيث يتمثل التناص بصورة مستمرة؛ إذ إن موضوع مسرحية عبد الصبور هو تمثيل مسرحية شوقى. وحتى فى المناظر التى لا ترد فيها إشارات إلى أبيات شوقى تظل مسرحيته دائمًا مفهومة ضمنًا فى ضمير القارئ.

فى المنظر الأول يذكر أحمد شوقى للمرة الأولى، أى فى أول منظر من المسرحية، حينما يقول الأستاذ:

ما رأيكم فى قصة حب

أتذكر أنَّا مثلنا فى صغرى قصة شوقى الحلوة مجنون ليلى(٢٨).

وتدل هذه الكلمات على تأثير شوقى لا بوصفه مصدر إلهام فحسب، بل بما لمسرحيته كذلك من أثر نفسى إيجابى على الأقل فى ضمير الأستاذ.

ويبدأ المنظر التالى بليلى تلعب دورها فى المسرحية إذ تنشد:

أحق حبيب القلب أنت بجانبى

أحلم سرى أم نحن منتبهان

أبعد تراب المهد من أرض عامر

بأرض ثقيف، نحن مغتربان(٢٩).

ويرجع مصدر هذه الأبيات إلى المنظر الثانى من الفصل الرابع من مسرحية شوقى[٣٠]. وهذا المنظر هو بالفعل مصدر كل الأبيات المأخوذة عن شوقى التى نجدها عند صلاح عبد الصبور. وسنبحث أهمية هذا المنظر فى مسرحية شوقى فيما يلى.

ولنرجع الآن إلى مسرحية عبد الصبور؛ ففى المنظر نفسه الذى تبدأ فيه ليلى فى الإنشاد يحث الأستاذ سعيداً على تكرار أبيات من شوقى مطلعها: "تعالى نعش يا ليل.." لكن ماذا يحدث عندما ينشد سعيد بعض هذه الأبيات حينئذ يوقفه الأستاذ بقوله: "لا". ويضيف:

هات من القلب...

ماذا تبغى من ليلى فى هذى الكلمات

إنك تبغى منها أن تكسر قشر مخاوفها،

تخرج منه أمرأة طفلة

متسربلة بالشهوة والصمت

تتبعك إلى جزر الحب الملعون[٣١].

وبعد هذه الكلمات يبدأ سعيد مرة أخرى فى إنشاد أبيات شوقى:

تعالى نَعِشْ يا ليل فى ظل قفرة

من البيد لم تنقل بها قدمان

تعالى إلى واد خلى وجدول

ورنة عصفور، وأيكةِ بانِ

تعالى إلى ذكر الصبا وجنونه

وأحلام عيش من ددٍ وأمان

فكم قبلة يا ليل فى ميعة الصبا

وقبل الهوى ليست بذات معان

أخذنا وأعطينا إذ البهم ترتعى

وإذ نحن خلف البهم مستتران

ولم نك ندرى قبل ذلك ما الهوى

ولا ما يعود النفس من خفقان

منى النفس ليلى، قربى فاك من فمى

كما لف منقاريهما غردان

نذق قبلة لا يعرف البؤس بعدها

ولا السقم روحانا ولا الجسدان

فكل نعيم فى الحياة وغبطة

على شفتينا حين تلتقيان

ويخفق صدرانا خفوقاً كأنما

مع القلب قلب فى الجوارح ثان(٣٢).

وهنا يبدو بشكل واضح أن هدف أبيات شوقى هو حث ليلى على الحب أما الأبيات فسنكتشفها بعد أن نقدم الأمثلة الباقية للتناص من شوقى.

ففى المنظر الثانى من الفصل الثالث عندما نلتقى بسعيد وليلى وهما بمفردهما، يقول سعيد:

ليلى

لا أنس منظرك، وأنت تقولين

لما كنا نجرى تجربة الأدوار

فى غرفة مكتبنا بالدار

أحق حبيب القلب أنت بجانبى

أحلم سرى أم نحن منتبهان

أحق...

ليلى "تستأنف ":

أحق حبيب القلب أنت بجانبى

أحلم سرى أم نحن منتبهان

أبعد تراب المهد من أرض عامر

بأرض ثقيف، نحن مغتربان

سعيد:

حنانيك ليلى، ما لخل وخله

من الأرض إلا حيث يجتمعان

فكل بلاد قربت منك منزلى

وكل مكان أنت فيه مكانى

ليلى:

فما لى أرى خديك بالدمع بُلّلا

أمن فرح عيناك تبتدران

سعيد:

فداؤك ليلى الروح من شر حادث

رماك بهذا السقم والذوبان

ليلى:

ترانى إذن مهزولة قيس، حبذا

هزالى، ومن كان الهزال كسانى

هو الفكر

سعيد:

ليلى فيمن الفكر

ليلى : فى الذى تجنى

سعيد: كفانى ما لقيت كفانى

ليلى: أدركت أن السهم يا قيس واحد

وأنا كلينا للهوى غرضان(٣٣).

وأول شيء نلاحظه هو أن المؤلف عند استعماله أبياتًا من شوقى يشير إليها بشكل واضح. وهذا لا يعنى أنه لا يترك لنا أى سبيل إلى سوء الفهم.

ويمكن أن أضيف ملاحظة لعلها ثانوية، إذ نلاحظ فى معظم الشعر المقتبس أن القافية المختارة هى القافية " النونية" وقد لاحظت عند قراءتى لشعر صلاح أنه كان يستعمل حرف النون كثيرًا فى قصائده. وسألته ذات مرة عن هذا فأقر لى بأن النون أعجبته كثيرًا، لا لأنها - كما قال هو نفسه- " مفتوحة"، ولكن لأنها أيضًا تدل على عمق الإحساس. فوجود النون إذن فى الشعر المختار من شوقى ليس عرضًا؛ لأن عبد الصبور قطع الحوار المأخوذ من شوقى بعد كلمة " غرضان". ولو أننا تابعنا بقية حوار ليلى فى "مجنون ليلى" للاحظنا أن شوقى قد غير القافية بعد ذلك من النون إلى الميم.

ولكن لماذا اختار عبد الصبور هذه الأبيات حقًا، وما دورها الأصلى عند شوقى؟تمثل هذه الأبيات حوارًا يدور بين قيس وليلى (المجنون) حيث تصرح ليلى إلى قيس أنها عاجزة عن حبه لأن لها زوجًا هو "ورد". وعلى كل حال يمثل لنا هذا المنظر صورة مدمرة للحب أى تبرز أمامنا الصورة نفسها لعنصر الحب التى شاهدناها عندما تحدثنا عن التناص من بريخت وإليوت.

ربما أن الوقت لكى نتساءل: ماذا عن مسألة الزمن؟ ذكرنا من قبل أن هناك عنصرين من العناصر المركزية فى المسرحية هما: الحب والزمن. أما الحب فهو- كما شاهدنا- لم يكن حبًا سعيدًا، بل محبطًا.

وأما فيما يتعلق بالزمن فيمكننا أن نعتبر النصوص المأخوذة من شوقى دليلاً مهمًا وهاديًا إلى هذا العنصر. والحق أن هذه النصوص تفتح لنا أبواب فكرة الزمن من جهات عدة. أولاً هناك بطبيعة الحال زمن مسرحية عبد الصبور، أعنى الزمن

المسرحى للمسرحية نفسها؛ وهو- كما يقول لنا المؤلف- قبل عام ١٩٥٢ (أى قبل الثورة). وبالإضافة إلى ذلك هناك أيضًا الزمن التاريخى لأحمد شوقى الذى يبزغ فى وعينا فى كل مرة تنشد فيها أبيات من مسرحيته، فزمن شوقى التاريخى حاضر إذن لأنه حينما تورد أبيات شوقى بشكل واضح تصبح مسرحيته أثرًا ثقافيًا. ومسرحية شوقى هى أولاً مسرحية فى داخل مسرحية عبد الصبور. والوهم الذى علينا أن نتقبله أن مسرحية عبد الصبور تمثل الواقعية، فى حين لا ينطبق هذا الوهم على مسرحية شوقى. ومن ثم فإننا ندرك الإشارة إلى العمل الأدبى ومؤلفه، ومن خلاله يتولد الإحساس بهذا الزمن. لكن أهمية شوقى من زاوية فكرة الزمن أكبر من ذلك؛ ففى وسعنا أن نثبت – دون شك- أن موضوع المسرحية الشوقية برمته إنمايعمل بوصفه رابطة تأخذنا إلى عالم ليلى والمجنون الأصلى.

هذا يقودنا إلى أن نتساءل ما نتيجة الأزمنة المختلفة التى تواجهنا فى هذه المسرحية؟ وما دلالتها؟ لنرجع إلى مسرحية صلاح. لما بدأت الأدوار "الشوقية" فى مسرحية عبد الصبور، طلب الأستاذ من سعيد أن يلعب دور المجنون، ولكن سعيداً رفض فى البداية إذ قال: لا...لا..أنا لا أصلح للدور[٣٤].

فماذا حدث فى المسرحية؟ الواقع أننا فى نهاية المسرحية نرى أن دور المجنون وحقيقة الشخص "سعيد" قد تشابكا. وهذا معناه أن الشخص/ الممثل سعيداً قد اندمج فى شخصية المجنون/ قيس. وفى المنظر الثانى من الفصل الثالث نرى سعيداً وليلى وهمًا ينشدان أبياتًا من شوقى. وفى هذه الأبيات تخاطب ليلى سعيداً وتناديه بـ"قيس" اسم المجنون الأصلى أى أنهما يظهران فى إطار مسرحية شوقى. فإذا وضعنا فى اعتبارنا، كما سبقت الإشارة، أن أى نص مأخوذ من نص أصلى أو ما يسمى المتناص (Intertext) يؤدى وظيفة قد تختلف عن وظيفته فى النص الأصلى، يبدو فى هذا السياق أن ظهور الاسم "قيس" فى هذا المنظر يدل على خلط بين دورين لسعيد: دوره من حيث هو سعيد الشخص، ودوره بوصفه المجنون.

نلاحظ هذا الخلط فى المنظر نفسه مرة أخرى عندما ينهال سعيد بالتمثال على حسام الذى يقول: "غافلنى المجنون" فحينئذ تعقب ليلى وهى تخاطب

سعيداً: "مجنون...مجنون...مجنون". وعندئذ يتحتم علينا- بلا شك - أن نشرح هذه الكلمات بوصفها دليلاً على أن سعيداً قد صار حقًا مجنونًا وأن الدور "الشوقى" قد صار جزءًا متممًا لشخصية سعيد الحقيقية.

وهناك جانب آخر للنظر فى فكرة الزمن، يرتبط بالتناص. فعندما تكلمنا عن مغزى أبيات شوقى فى المسرحية ذكرنا أن الأستاذ قال لسعيد إنه يبغى من ليلى أن تخرج من خوفها كامرأة طفلة. لكن التحليل يكشف لنا أن سعيداً هو الذى يخرج فى نهاية المسرحية حاملاً روح طفل، وكيف أن الطفل فيه كان يبرز شيئًا فشيئًا من خلال المسرحية؛ ففى المنظر الأول من الفصل الثانى يظهر سعيد مع أمه[٣٥]. وهو فى المنظر الرابع من الفصل الثالث يطلب من الأستاذ أن يفتش له عن لعبة كان يراها وهو طفل[٣٦]، بالإضافة إلى أن حساماً فى المنظر الثانى من الفصل الثالث يشير إليه بوصفه طفلاً[٣٧]. ولعل أهم مثال على هذا هو الكلمات التى راح سعيد فى نهاية المنظر الأول من الفصل الثالث ينادى بها ليلى قائلاً:

ليلى..ليلى..أمى[٣٨].

ينتهى بنا هذا التحليل التناصى لتناصات صلاح عبد الصبور من النصوص العربية إلى العنصرين اللذين سلطنا عليهما الضوء منذ البداية، أعنى عنصرى الحب والزمن.

ومن ثم يمكن أن نؤكد أن عبقرية المسرحية (ومن ثم عبقرية صلاح عبد الصبور) تتجلى فى استخدام النصوص الغربية والنصوص العربية بطريقة تنعكس على المسرحية برمتها وقد أدى بنا تفسير هذا الانعكاس، وأثبت لنا - فى الوقت نفسه - معرفة صلاح عبد الصبور شديدة العمق، ليس بالأدب العربى فحسب، بل بالأدب الغربى أيضًا. مما يضع المسرحية "ليلى والمجنون" فى مكان من الأدب العربى المعاصر تبرز فيه بوصفها واحدة من أهم نصوصه.

الهوامش

*- نشرت هذه الدراسة فى العدد التذكارى عن صلاح عبدالصبور، مجلة فصول، المجلد الثانى، العدد الأول ١٩٨١.

١- صلاح عبد الصبور، "مأساة الحلاج"، فى "ديوان صلاح عبد الصبور"، (بيروت:دار العودة، ١٩٧٢).

٢- عبد الصبور، "مسافر ليل"، (بيروت: دار العودة، ١٩٦٩).

٣- عبد الصبور، "الأميرة تنتظر"، (بيروت: دار العودة، دون تاريخ).

٤- عبد الصبور، "ليلى والمجنون"، (بيروت: دار الشروق، ١٩٨١) وهذه هى الطبعة التى رجعنا إليها فى دراستنا.

٥- عبد الصبور، "بعد أن يموت الملك"، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٧٣).

٦- عبد الصبور، "ليلى والمجنون"، ص٢٢.

٧- أحمد شوقى ، "مجنون ليلى "، (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، دون تاريخ).انظر أيضًا:

Antoine Boudot-Lamotte. Ahmad sawqi: L'Homme et l'oeuvre, (Damas: Institut Francais de Damas, 1977), p. 275.

٨- عبد الصبور، "ليلى والمجنون"، ص٦٤.

٩- نفسه، ص ٩٥.

١٠- نفسه، ص ١٠٨.

١١- نفسه، ص ١٢٥.

١٢- نفسه، ص ١٢٧.

١٣- معرفة أثر أحمد شوقى على صلاح عبد الصبور تستحق فى الحقيقة دراسة كاملة.

١٤- عبد الصبور،" ليلى والمجنون"، ص٢٥.

١٥- نفسه، ص ٥٨-٥٩.

١٦- نفسه، ص٧٢-٧٧.

١٧- نفسه، ص٣١.

١٨- نفسه، ص٩٦.

١٩- نفسه، ص٣١.

٢٠- برتولت بريخت: "An die Nachgeborenen" فى:

Bertolt Brecht: Gedichte 1939-1941. (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1961).

٢١- عبد الصبور، " ليلى والمجنون"،/ ص٦٩.

٢٢- ت.س.إليوت: "the Love Song of J. Alfred prufrock" في:

T.S.Eliot Selected Poems. (London: Faber and Faber Limited, 1954), pp.11-16.

٢٣- عبد الصبور، "ليلى والمجنون"، ص٦٤.

٢٤- نفسه، ص٦٩.

٢٥- نفسه، ص٧٢-٧٧.

٢٦- نفسه، ص٧١، ٧٨، ٧٩.

٢٧- انظر مثلاً دراسة خليل سمعان لمسرحية عبد الصبور "مأساة الحلاج":

Khalil. I. Semaan. "Drama as a Vehicle of Protest in Nasir's Egypt," International Jornal of Middle East Studies, Vol. 10 (1979), p. 49-53.

٢٨- عبد الصبور، "ليلى والمجنون"، ص٢٢.

٢٩- نفسه، ص٢٩.

٣٠- نفسه، ص١٠٣.

٣١- نفسه،ص ٣٢-٣٣.

٣٢- نفسه، ص٣٣-٣٤. وشوقي، "مجنون ليلى"، ص١٠٤-١٠٥.

٣٣- عبد الصبور، "ليلى والمجنون"، ص١٠٤-١٠٦ وشوقي، "مجنون ليلى" ص١٠٢. وكلمة "غرضان" عند عبد الصبور هي "هدفان" في الطبعة التي رجعنا إليها لمسرحية شوقي. لكن الفرق ليس مهمًا للتحليل.

٣٤- عبد الصبور، "ليلى والمجنون"، ص٢٣.

٣٥- نفسه، ص٥٧-٦٢.

٣٦- نفسه، ص١٢٥.

٣٧- نفسه، ص ١٠٧-١٠٨.

٣٨- نفسه، ص ٩٨.

العناصر التراثية فى الأدب العربى المعاصر: (*)

الأحلام فى ثلاث قصص

يحق لنا أن نعد القصة القصيرة وسيلة متميزة من وسائل التعبير الحضارى فى أدب أمة ما، كما نعدها فنًا أدبيًا ذا طابع خاص من فنون هذا الأدب. إن اختيار الكاتب لهذا النوع الأدبى بصفة خاصة، وصياغته فى مستوى لغوى معين، ثم انتشار هذا المستوى اللغوى فى ثنايا القصة القصيرة (أعنى العامية أو الفصحى) ينم عن موقف أدبى وحضارى معين من جانبه[1]. ولقد اعترف النقاد بتأثير الثقافة الغربية فى نشأة فن القصة القصيرة فى الشرق الأوسط كفن من فنون الأدب العربى؛ ولا مجال هنا لتكرار أدلتهم على ذلك[2]. ولعل هذا الاعتراف بتأثير الثقافة الغربية فى ملابسات النشأة قد امتد إلى واقع النقد الأدبى نفسه، فكان فى أغلبه محاولة للربط بين القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر ومثيلاتها الغربية من حيث اتجاهاتها وبنائها الفنى[3].

يمكن أن نقول إن هذا النمط النقدى الشائع فى نقد القصة القصيرة قد ساد فى مجال الرواية للسبب نفسه[4]. غير أن القصة القصيرة، وإن كانت قد اقتبست من الغرب كفن أدبى متميز، قد نبتت وازدهرت فى أحضان حضارة لها وجودها الممتد. هذا بالإضافة إلى أن هذه الحضارة كانت حضارة ذات غنى عظيم فى مجال الفنون الأدبية؛ ولا يجوز بحال أن نغض من شأن تأثير مثل هذا التراث الأدبى العريق على كاتب القصة. وسواء كان المؤلف الحديث على وعى بذلك أو لم يكن، فإنه فى جميع ما يختار من وسائل التعبير: رواية أو قصة قصيرة أو شعرًا أو عملاً مسرحيًا، ينهل من هذا التراث الأدبى الممتد دون شك[5]. وفى هذا البحث تدور دراستنا حول الأحلام بوصفها عنصرًا أدبيًا تراثيًا ومكونًا أساسيًا من مكونات بعض ما نقرأ من القصص القصيرة فى العصر الحديث، لكى نتبين مغزى استخدامها فى هذه القصص، وكيف استطاع بعض الكتّاب أن يفيدوا من هذه الأحلام كمادة تراثية فى بناء القصة القصيرة .

يتحدث الكتّاب كثيراً عما يسمى بالقصة القصيرة فى الأدب وتتساءل هيلارى كيلباترك فى مقالها المهم بعنوان: "الرواية العربية: تراث واحد؟" حول ما إذا كان هناك ما يسمى، بحق، بالرواية العربية، وإلى أى مدى يمكن أن تعد الروايات التى كتبت باللغة العربية صادرة عن تراث واحد؟. وخصوصاً عندما نأخذ فى الاعتبار ذلك التعدد الإقليمى لكتاب الرواية وأثره فى التراث الروائى(٦). وهذا السؤال نفسه يمكن أن نطرحه فى دراستنا من جديد. وسوف يقتضى ذلك أن نعالج موضوع الأحلام فى ثلاث قصص قصيرة هى: "دوما ود حامد" للطيب صالح(٧)، و"زعبلاوى" لنجيب محفوظ(٨)، و"الرؤيا" لعبد السلام العجيلى(٩): الأول سودانى، والثانى مصرى، والثالث سورى. وعلى الرغم من اختلاف البيئة الجغرافية لمؤلفى هذه القصص فإن ثمة ما يبرر دراستنا لها دراسة مقارنة. وبغض النظر عن عنصر اللغة الذى هو عامل موحد مشترك يجمع بين هذه القصص جميعًا (وهو العنصر الذى أشارت إليه كيلباتريك فيما يتصل بفن الرواية)(١٠). فإن العنصر الذى نعنى بتحليله هنا- وهو الأحلام- عنصر تراثى بطبيعته وهو من أجل ذلك عنصر مشترك فى هذه القصص الثلاث.

وقد التفتت كيلباتريك إلى بعض العناصر التراثية فى قصص "غسان كنفانى"، فأشارت إلى استخدام موضوعات معينة، مثل الصحراء والفرس، فى أعماله الأدبية. كما ذكرت فى تحليلها هذه الأعمال "أن القدرة على الجمع بين موضوعات ذات أصداء تقليدية والوعى الحديث بالشكل الأدبى مع الرغبة الواضحة فى ممارسة هذه التجربة الجديدة، لا نجد لها مثيلا فى عمل روائى آخر"(١١) وسوف يتبين لنا فى أثناء دراستنا للأحلام أن مثل هذا الحكم الفنى العام الذى تقدمه كيلباتريك يحتاج على أقل تقدير إلى تصحيح، ذلك أن وجود هذه العناصر التقليدية، واستخدامها فى الأدب الحديث، أكثر شيوعا مما يتصور كثير من النقاد.

ولكن لماذا نهتم بالحلم بصفة خاصة؟ أتصور أن الحلم نقطة ارتكاز مثلى للبحث فى كيفية استخدام المادة التراثية فى العمل الأدبى، والكشف عما طرأ عليها من تحول. فالأحلام، أولاً ذات طابع قصصى فى أغلب الأحوال، وهى إلى جانب ذلك من مكونات إطار قصصى أكبر، وهو القصة الأشمل التى تتضمن الحلم، وبدراستنا لمدى التكامل الفنى والموضوعى بين القصتين فى نص المؤلف يتبين لنا كيف يتم له

إقامة بنائه القصصى - ثانيًا وهذا هو الأهم فى تحليلنا - تتم دراسة الأحلام التى نعرض لها من أجل الكشف عن مدى تجانسها مع أنماط الأحلام القديمة فى العصر الإسلامى الوسيط، كما تصورها كتب تأويل الأحلام، وكتب التراجم والنصوص الأدبية بصفة عامة. ثالثًا- وامتدادًا لهذا التحليل- سوف نرى أن الحلم بوصفه عنصرًا تراثيًا يتم استخدامه عن وعى من جانب كاتب القصة، يكشف عن موقف المؤلف الخاص فيما يتضمنه من أبعاد تراثية. ونستطيع أن نقول - بناء على ذلك - إن الحلم فيما نعرض له بالدراسة هنا، من القصص القصيرة (أو فى أى عمل أدبى آخر يتصل بهذا الموضوع) يمكن أن يقع فى حدود التلاقى بين منهجين مختلفين للرمز أو للتأويل. فهناك أولاً منهج تفسير الأحلام: فالرمز هنا هو علامة لصاحب الحلم، يمكن تأويلها للكشف عن معناها، وهناك ثانيًا مسألة دخول الحلم، وما يحكى حوله فى قصة، بحيث يؤدى الحلم دورًا أكبر كرمز بالنسبة إلى القارئ؛ وفى مثل هذه الحالة يأخذ الحلم مغزى ثانيًا وجديدًا من وجهة النظر الفنية باعتباره عملاً قصصيًا ولذلك فإنه فى حدود هذا المعنى يمكن اعتباره رمزًا للقارئ ذا مغزى موحد فى القصص الثلاث التى نعرض لها، كما سنرى فيما بعد[١٢].

ولقد ظلت الأحلام بفضل التراث الدينى والأدب الشعبى تراثًا حيًا متصلاً؛ فكتاب "تفسير الأحلام" لأحمد الصباحى عوض الله[١٣] (وهو كتاب حديث فى تأويل الأحلام) يجرى فى تفسير الأحلام على طريقة مؤلفى العصور الوسطى، مثل كتاب "تعطير الأنام فى تعبير المنام" للنابلسى (ت. ١١٤٣ هـ/ ١٧٣١م) وكتاب "منتخب الكلام فى تفسير الأحلام" المنسوب إلى ابن سيرين[١٤] (ت١١٠/٧٢٨). وبالإضافة إلى ذلك فإن كتب الأحلام القديمة نفسها كثيرًا ما يتم طبعها فى العصر الحديث، وهى فى متناول القارئ العربى فى المكتبات. وأكثر من ذلك أن استقراء الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة- مثل كتاب: "شحات: شخصية مصرية" لريتشارد كريتشفيلد[١٥]، و"تهامى: صورة مواطن مراكشى" لفنسنت كرابانزانو[١٦] - يكشف عن بقاء الأحلام عنصرًا بالغ الأهمية فى حياة العرب الحديثة. وهناك أمثلة أخرى لقصص الأحلام التى تتفق فى تأويلها مع التفسيرات المنقولة عن العصور الوسطى، كما نجد فى دراسة ستيفنسن الشيقة عن تقمص الأرواح: "حالات ذات طابع تقمصى:

اثنتا عشرة حالة فى لبنان وتركيا"[١٧]. وهذه الأمثلة تؤكد أن ما ورد بها من أحلام إنما يمثل نمطًا واحداً من الأحلام التقليدية القديمة التى يتم تلقيها لأفراد بعيدين بحكم ثقافتهم عن حدود المعرفة بالأدب العربى المكتوب باللغة الفصحى. من أجل ذلك نقول إن استخدام الأحلام فى صورتها التقليدية القديمة لا يستوجب ضرورة أن يكون المؤلف الحديث ذا خبرة واسعة بالأدب القديم.

وقبل أن ندخل فى تحليل الأحلام التى نعرض لها تحليلاً مفصلاً يجب علينا أن نشير فى كلمات موجزة إلى طبيعة الحلم، ولاسيما ما نسميه فى هذه الدراسة أنماط الأحلام فى العصور الوسطى عند المسلمين. وفى اللغة العربية ما قد يبعث على شيء من الغموض أو الإبهام فى العلاقة بين مدلولى كلمتى: "رؤيا" و"حلم". وقد ناقش توفيق فهد هذه المشكلة فى دراسته: "الكهنة عند العرب"[١٨]، ولكننا فى هذه الدراسة نستخدم كلمة "الحلم" للدلالة على كل تجربة بصرية أو سمعية تروى على أنها قد حدثت فى أثناء نوم صاحبها، سواء كانت عبارته فى ذلك هى الرؤيا أو الحلم.

يحفل الأدب الإسلامى فى العصور الوسطى بقصص الأحلام، كما أشرنا إلى ذلك من قبل، كما يحفل فى الوقت نفسه بمناقشات إضافية حول مشكلات تأويل هذه الأحلام. وهناك تفرقة واضحة بين نوعين من الأحلام يعمد إليها مفسر الأحلام قديماً، وهى تفرقة مهمة فى دراستنا هذه؛ فقد كان مفسر الأحلام يميز بين نوعين منها على أساس من دلالة النبوءة فيها: أحلام النبوءة المرموزة ذات التأويل، وأحلام النبوءة الظاهرة المباشرة. ومثل هذه الأحلام الظاهرة لا تحتاج إلى جهد فى التأويل، وإنما يفترض أنها ستقع فى حياة صاحبها، كما رآها فى نومه تمامًا. ومن جهة أخرى، فإن الأحلام ذات الطابع الإشارى تتميز بخاصتين: الأولى أنها تتنبأ بحادث أو أحداث تقع فى المستقبل، والثانية أنها تعبر عن ذلك عادة بالرمز. ومعنى ذلك أن فحوى الحلم أو مغزاه ليس هو قصة الحلم نفسها، وإنما يجب أن يتم تفسير الرمز فيه للكشف عن هذا المغزى. وهذان النمطان هما اللذان تحدث عنهما أرتميدورس بإسهاب فى كتابه عن الأحلام، الذى ترجمه إلى العربية حنين بن إسحاق فى القرن التاسع الميلادى[١٩] ثم صدر بعد ذلك جزء من التراث الإسلامى فى قصص الأحلام وتأويلها[٢٠].

ونبدأ تحليلنا بقصة "دومة ود حامد" للطيب صالح. وهذه القصة البديعة تتكشف أحداثها من خلال كلمات راو يتحدث بها إلى زائر قدم إلى القرية، يستمع إلى القصة، ولا يتدخل فى الرواية إلا عند نهاية القصة. يتحدث الراوى عن القرية، وتقاليدها، وأصالتها، وتبدو شجرة الدوم أهم العناصر التى تتردد على لسانه فى سرده القصة. فكل الأحداث الرئيسية تدور حولها، بل إنه عندما تنشأ فكرة استحداث شىء جديد فى القرية سرعان ما تطرح جانبًا، لأن وجوده قد يهدد شجرة "الدوم".

من أجل ذلك فليس غريبًا أن نجد "شجرة الدوم" تحتل المركز الأساسى فى قصة الطيب صالح. وفى القصة ثلاثة أحلام تندمج كلها فى حكاية الراوى، ولذلك فإنه من الممكن أن نصفها بأنها لا تتحرك فى إطار المستوى الأول المباشر بالنسبة إلى القارئ.

يحكى الحلم الأول[٢١] قصة رجل استيقظ ليقص على أحد جيرانه أنه رأى فيما يرى النائم أنه يهيم فى منطقة صحراوية واسعة، وأنه أخذ يغُذّ السير حتى غلبه الجوع والعطش، وحينئذ أخذ يتسلق تلاً صغيرًا، فرأى غابة من شجر الدوم، وفى وسطها شجرة دوم باسقة. وقصد الرجل هذه الشجرة، فإذا بها شجرة "ود حامد"، وإذا به يعثر تحتها على وعاء مملوء باللبن، فيشرب منه حتى يأتى عليه. وفى تفسير ذلك الحلم يبشره الجار بأن يقر عينًا، لما ينال قريبًا من الفرج بعد الشدة[٢٢].

ومن الشيق أن نلاحظ أن تفسير هذا الحلم- كما قدمه الصديق- يجرى على نمط ما يقدمه مؤلف قديم مثل النابلسى تأويلاً لرؤيا مشابهة، حيث يرى أن من بين التأويلات الشائعة فى تفسير المشى فى الرمال أثناء الحلم "الهم والحزن والخصومة والتظلم" [٢٣].

أما الحلم الثانى[٢٤] فإنه يعرض لشخصية امرأة تحدث صديقتها عما شاهدت فى نومها. من ذلك أنها رأت نفسها كأنها فى سفينة، وكأن موجة عظيمة حملتها، وارتفعت بها حتى كادت أن تبلغ أعلى السحاب، ثم إذا بها تلقى فى حفرة مظلمة، فتخاف وتبدأ فى الصراخ والعويل، ولكن الماء يأخذ فى الانحسار تدريجيًا فترى على ضفتى النهر أشجارًا سوداء عارية من الأوراق، تغطيها أشواك كأنها رءوس

الصخور. وتبدأ بعد ذلك ضفتا النهر فى التحرك نحو الإطباق عليها، كما تبدأ الأشجار فى التقدم نحوها. وعندئذ يبلغ بها الذعر مبلغه فتصيح: "يا ود حامد"، فإذا برجل مشرق الوجه، بهى الطلعة، لحيته وثيابه بيضاء يطلب منها ألا تفزع، فعادت ضفتا النهر كما كانتا، وهدأت الأمواج، ورأت حقول القمح، كما شاهدت البقر يرعى الكلأ، وعلى إحدى ضفتي النهر رأت "شجرة دوم ود حامد". وقد رست السفينة تحت الشجرة، ونزل الرجل منها ثم ساعدها على النزول، وقدم لها شجرة دوم. وفى تفسير ذلك الحلم أخبرتها صديقتها أن الرجل هو "ود حامد"، وأنها ستعانى من داء عضال يكاد يقترب بها من حافة الموت، ولكنها ستعافى منه.

ومرة أخرى يشعر القارئ أن تأويل هذا الحلم يطابق ما تقدمه إلينا كتب الأحلام القديمة، فالموجة تمثل الشدة والعذاب فى هذه الكتب[٢٥]، كما نجد فى باب "الدخول فى الماء" عند هؤلاء المؤلفين أن من يغلبه ماء النهر، فإنه يبتلى بمرض شديد[٢٦].

هذان الحلمان يكشفان عن بنية واحدة، وإذ يلى أحدهما الآخر فى القصة يؤكدان هذا المعنى. كلا الحلمين يقدم رؤيا يمكن فهمها مباشرة بعد الحكاية، وإنما يتم تفسيرهما من أجل نتيجة واحدة، فكل منهما ينبئ صاحب الحلم بأنه سوف يعانى بعض المشقة، ليكون بعد ذلك فرج عظيم. وهذا الفرج يأتى – كما هو واضح فى الحالتين – بعون من ود حامد نفسه، أو من شجرته، وبالإضافة إلى ذلك فإننا نجد أن الجانب التأويلى فى الحالتين يشكل جزءًا مهما من قصة الحلم نفسها، إذ يبدو فى واقع الأمر أن قصة الحلم وحدها لا يمكن أن تحتل مكانها الفنى الصحيح من حكاية الراوى من غيره أن تتضمن جانبها التأويلى أيضا.

وربما كان الحلم الثالث[٢٧] هو أكثر أحلام قصة الطيب صالح أهمية، فهنا نجد امرأة يبلغ بها المرض أشده، فتقصد شجرة الدوم لتستعين بود حامد. وقبل أن يأخذها النوم، وبينما هى فى حالة بين الغفوة والصحو ترى فيما يرى النائم أنها تسمع أصواتا تتلو القرآن الكريم، فيشرق نور عظيم، حينئذ تنحنى شجرة الدوم، ويظهر رجل كبير السن ذو لحية بيضاء وثياب بيضاء، فيأمرها أن تنهض، فتقوم

المرأة، وتذهب إلى منزلها، وتصل إليه عند الفجر، لتشرب الشاى مع بقية أفراد أسرتها، وتتضاحك مع جارات لها، ولا تعانى بعد ذلك من المرض قط.

ولعل من العناصر التى تثير انتباه القارئ فى قصة هذا الحلم ظهور تلك الشخصية التى صادفناها فى الحلم الثانى الذى عرضنا له من قبل، وهى شخصية ذلك الرجل المهيب الطلعة ذى اللحية والثياب البيضاء. وفى تفسير الحلم الثانى عرفت هذه الشخصية ذات الطابع المقدس بأنها شخصية ود حامد، فى حين لا نجد فى الحلم الثالث مثل هذا التعريف. ويمكننا أن نستدل من واقع تسلسل الأحلام المروية، وظهور هذه الشخصية فيها، أن القارئ سوف يستنتج أنها الشخصية نفسها، أى شخصية ود حامد. وسوف نرى مغزى ذلك فيما يلى.

تبدو قصة الحلم الثالث بالغة الأهمية لأسباب كثيرة: أولها أن الحلم لم يتم تفسيره، فقد نهضت المرأة من نومها، وذهبت إلى أسرتها، ولم تعان من المرض بعد ذلك. ومن جهة أخرى، فإن هذا الحلم يختلف عن الحلمين السابقين، فقد كانا مثلاً للأحلام ذوات التأويل، أى التى تحتاج إلى تفسير، وقد قدمت القصة التفسير مباشرة ليدخل مع قصة الحلم فى إطار الحكاية المروية. وعلى نقيض ما نجد فى الحلمين السابقين حيث يقدم الراوى تفسيراً تقليدياً للحلم، كما تؤوله إحدى الشخصيات، نجد فى حكاية الحلم الثالث سلسلة من الأفعال التى تقوم بها الشخصية، ليتم تحقيق الحلم وتأكيد مغزاه.

إن تقديم هذه الأحلام على النحو الذى اختاره الطيب صالح لا يخلو من مغزى فني: لقد قدم لنا أولاً حلمين بتفسيريهما، ثم قدم لنا بعد ذلك حلمًا ثالثًا يتم تأويل مغزاه عن طريق حكاية ما كان من أمر المرأة فيما بعد. وبعد أن رأينا من تعريف شخصية الرجل ذى الثوب الأبيض، يصير من اليسير على القارئ أن يتفهم الحلم الثالث، وقد قدم له المؤلف الحلمين السابقين مؤولين. والحق أن كلا النمطين من قصص الأحلام معروف في أدب الأحلام قديماً، ومع ذلك فقد وضعا فى قصة الطيب صالح بحيث يسهل فهمهما على القارئ.

وربما جاز لنا أن نعد الحلم الثالث من أنماط حلم معجزة الشفاء التى يتم فيها الشفاء التام لصاحب الحلم المريض. وهناك عدد من أحلام الشفاء يرويها أسامة بن

منقذ (١١٨٨/٥٨٤) فى "كتاب الاعتبار" وهى أحلام لا تنم فحسب عن تشابه فى البناء القصصى بين ما ورد فى هذا الكتاب وحلم قصة الطبيب صالح، بل تكشف أيضاً عن تشابه فى المضمون الموضوعى. من ذلك ما يحكى عن رجل مفلوج رأى علياً ابن أبى طالب فى أثناء نومه، حيث أمره أن ينهض، فنهض وأيقظ زوجته ليخبرها بما حدث، فلفتت انتباهه إلى أنه قائم فعلاً، وهكذا بدأ الرجل يمشى معافى، ولم يعد إليه المرض قط(٢٨).

ويستطيع القارئ أن يعثر على كثير من أنماط أحلام الشفاء هذه فى الأدب القديم. وكان النبى نفسه هو صانع معجزة الشفاء فى كثير من الأحلام.

ويمكن أن نشير إلى مثال من ذلك مما جاء فى "نكت الهميان فى نكت العميان" للصفدى (ت. ١٣٦٣/٧٦٤)، حيث نقرأ أن يعقوب بن سفيان وقد قضى هزيعاً من الليل ينسخ الكتب يفجأه العمى، فلا يرى ضوء المصباح. وحينئذ أخذ الرجل يصرخ ويبكى حتى غلبه النوم، فرأى النبى محمداً فيما يرى النائم فلما سأله الرسول عن سبب بكائه، أخبره بما حدث، فطلب إليه الرسول أن يقترب منه، ثم وضع يده على عينيه، فلما استيقظ يعقوب كان بصره قد رد إليه(٢٩).

هذا النمط الخاص من أحلام معجزة الشفاء سواء أكان صاحب المعجزة فيها النبى أم علياً أم ود حامد، يجمعه طابع مشترك، إذ تتناول كلها قصة شفاء يتم لمريض ما خلال الحلم. ولكن هناك نمطاً أخر من أنماط معجزة الشفاء قد يكون ذا أهمية خاصة فيما نعرض له من مناقشة بعد ذلك، وهو ذلك الحلم الذى يطلب من صاحبه فيه أن يقوم بفعل شئ ما خلال الحلم أو بعده ، يترتب عليه الشفاء من المرض ويقدم "نكت الهميان" مثلاً لذلك الحلم من أحلام معجزة الشفاء فى قصة تحكى عن "سماك بن حرب" الذى كان قد كفّ بصره، ثم رأى النبى إبراهيم فى الحلم فأخبره أن يقصد نهر الفرات، ويغمس رأسه فى الماء، وعيناه مفتوحتان، وبذلك يرد الله عليه بصره؛ فلما فعل سماك هذا عادت إليه نعمة البصر(٣٠).

بالرغم من تميز هذين النمطين من حلم معجزة الشفاء، من حيث الوسيلة المؤدية إليه، فإن هناك من العوامل المشتركة ما يجمع بينهما من حيث تحقيق الحلم.

ولعل أول هذه العوامل أن أحداً منهما لا يتبعه تفسير، وذلك لعدم الحاجة إليه، وثانيها هو ظهور هذه الشخصية ذات الطابع المقدس فى كل منهما.

ويمثل ظهور مثل هذه الشخصية فى الحلم فأل خير لصاحبه. وهناك صفات متشابهة لسمات هذه الشخصية النمطية فى كتب الأدب القديمة. فيحدثنا البيهقى مثلاً(ت٣٢٠/٩٣٢) فى كتابه "المحاسن والمساوئ" عن حلم ينتمى بطله إلى هذا النمط المقدس(٣١).

كذلك نجد أن "دعوان بن على" يرتدى ثياباً بيضاء عندما يظهر بعد وفاته بخمس وعشرين سنة فى الحلم لأحد أصدقائه مشرق الوجه، بهى الطلعة؛ ثم يكتشف القارئ من خلال الحلم أن دعوان هذا فى الجنة فى واقع الأمر(٣٢).

وربما كان المغزى الثقافى العام لظهور مثل هذه الشخصية ذات الطابع المقدس فى الأحلام أهم، من وجهة النظر الدراسية، من أى توقف خاص عند مغزى ظهور شخصية معينة مثل "ود حامد" أو "دعوان" أو غيرهما. ولقد تحدث بنيامين كيلبون فى بحثه الذى يدور حول تفسير الأحلام فى المغرب عن شخصية ذلك الشيخ الذى يرتدى زياً أبيض، والذى يظهر فى الأحلام كصورة نمطية للرجل المقدس كذلك فإن شخصية "شحات" الفلاح المصرى يراودها الحلم بمثل هذه الشخصية(٣٣).

وهذا التطابق الواضح بين شخصية الشيخ ذى اللحية البيضاء والثوب الأبيض فى أحلام المغاربة المعاصرين و الشخصية نفسها فى القصة السودانية القصيرة بالرغم من عناصرها الشعبية الخاصة يشهد على وحدة الأدب العربى الحديث، كما أشرنا إلى ذلك من قبل. وهذا الشاهد إنما يدل على وحدة الأسس الحضارية التى تجمع الثقافة العربية المعاصرة، وهى وحدة تمتد فوق عنصر اللغة الموحدة لهذه الثقافة.

وتقدم قصة الحلم الواردة فى "زعبلاوى"، التى نعرض لها بالتحليل فيما يلى تفصيلاً آخر فى تصوير تلك الشخصية المهمة التى وردت أو فهمت ضمناً من الأحلام السابقة. و"زعبلاوى" تحكى قصة إنسان أصابه مرض عضال لا شفاء منه. وتدور أحداث القصة حول بحثه الدائب عن الشيخ زعبلاوى الذى سمع أنه قادر على شفائه.

ويقع الحلم(٣٤) خلال حكاية بحث بطل القصة (الراوى) عن زعبلاوى فى حانة اضطر فيها إلى شرب الخمر تحت إلحاح رجل كان قد قصده ليعينه على الوصول إلى زعبلاوى، وهو الحاج ونس. ولما كان بطل القصة غير معتاد شرب الخمر، فإنه سرعان ما راح يغط فى نوم عميق رأى فيه الحلم الذى نحن بصدده. وقد رأى أنه فى حديقة لا يحدها البصر، حافلة بالأشجار الكثيفة التى تبدو السماء من خلالها كأنها النجوم. كان يرقد على جبل من الياسمين الذى كان يتساقط عليه كالمطر، وكأن رذاذ نافورة ماء قريبة ترش وجهه وجبهته. وهنا شعر الرجل بالراحة والسعادة، وأحس بالتوافق التام بينه وبين العالم من حوله، ولم يعد يجد حاجة إلى الحركة أو الكلام، ولكن كل ذلك لم يلبث إلا قليلاً، إذ سرعان ما استيقظ من نومه.

لم يقص الراوى (بطل القصة) ما رأى فى حلمه على الحاج ونس عندما أفاق من نومه، ولكنه بدأ يكتشف تدريجياً أن رأسه مبتل بالماء فعلاً. وعندما حدث ونس فى ذلك أخبره أن أحد أصدقائه كان يحاول إيقاظه. وحين عبر البطل عن استيائه لأن أحدهم رآه فى هذه الحالة طلب إليه ونس أن يطمئن، فإن هذا الصديق الذى كان يحاول إيقاظه لم يكن إلا زعبلاوى. وعندئذ يدركه يأس شديد، لأنه فقد فرصة لقائه، فيعتذر له ونس عن عدم علمه باحتياجه الشديد لزعبلاوى. ويمضى ونس فيحدث البطل المريض بما يحدث، فيذكر له أن الشيخ زعبلاوى كان يجلس إلى جواره يعبث بعقد من الياسمين جعله حول رقبته، وأنه قد أخذته الشفقة به، فبدأ يرش رأسه بالماء محاولاً إيقاظه.

إن الحلم هنا كما سبقت الإشارة لا يُحكى فى القصة إلى شخصية أخرى، ولذلك فإنه لا يؤول. ومن جهة أخرى، فإننا نستطيع أن نقول: إن الحلم قد تم تفسيره من جانب ونس بمعنى من المعانى وذلك عن طريق حكايته لأحداث معينة وقعت للبطل، عندما كان فى حلمه. ومن حيث البناء الفنى للقصة، فإن حكاية هذه الأحداث تقوم بالدور نفسه الذى يقوم به تفسير الأحلام، أو تحقيقها عن طريق رواية ما حدث بعد الحلم، كما رأينا فى نماذج سابقة. لكن هذه الرواية التى تضاف إلى حكاية الحلم نفسه ذات طبيعة مختلفة، وإن كانت تقوم بالدور نفسه الذى يقوم به التأويل من وجهة النظر الفنية: وهذه الطبيعة المختلفة تؤسس علاقة جديدة؛ وذات مغزى عميق بين عالم

الحلم الباطنى وعالم الحقيقة الخارجي. فالحق أن الأحداث التى تشير إلى الياسمين ورذاذ الماء لا تقتصر على عالم الحلم، بل تمتد إلى عالم الحقيقة، كما رأينا من حكاية ونس لما حدث، وإن اختلفت الصورة فى كل من العالمين اختلافًا طفيفًا. وبعبارة أخرى فإنه عندما تقع أحداث الحلم لبطل القصة فى رؤياه تكون أحداث خارجية قد وقعت له فى الوقت نفسه. والحق أن عالم الأحلام وعالم الحقيقة عالمان منفصلان متوازيان، ولكنهما مجالان متصلان للنشاط الإنسانى، من هنا يصير الفرق بين الحلم والحقيقة فرقًا ضئيلاً[٣٥]. وهذا الإبهام الذى يسمح بقدر من التواصل بين الحلم والحقيقة لا تنفرد به هذه القصة، إذ إننا نجد مثيلاً لهذا الغموض فى الفصل بين هذين العالمين فى التراث التأويلى القديم لقصص الأحلام؛ فقد رأى على بن أحمد الحنبلى الآمدى فى حلمه أن أحدهم قد أعطاه دجاجة مشوية ليأكلها، فأكل منها جانبًا فلما استيقظ وجد ما بقى من الدجاجة فى يده [٣٦]. وتشبه هذه الظاهرة إلى حد كبير قصة الحلم، الذى نقرأه فى "زعبلاوى" حيث نجد أن عناصر الحلم لها وجود خارجى: ففى "زعبلاوى" يجد القارئ الياسمين والماء، وفى قصة على بن أحمد يجد الدجاجة. وقد ذكر كيلبورن عند مناقشته أحلام معجزة الشفاء أنه كثيرًا ما ترد حكاية الأثر المادى الخارجى بعد الحلم، ليتم تأكيد تحقيقه[٣٧]. ولكن مثل هذه الآثار الشاهدة، لا تؤكد تحقيق الحلم فحسب، بل إنها تفعل ذلك عن طريق ربطه بمجموعة من الأحداث الظاهرة، التى تقع فى عالم الواقع الخارجى، وفى "زعبلاوى" يبدو الشاهد المادى وهو الماء الذى يحس به صاحب الحلم على رأسه، كأنه يربط بين عالم الحقيقة وعالم الحلم تمامًا كما نجد فى الشواهد المادية لنماذج كيلبورن، ولعل الفارق المهم بين الحالتين أن أحلام الشفاء أو أحلام المرض التى تماثلها لا تنشأ فيها الحاجة الماسة إلى العثور دائمًا على موازاة تامة تفصل بين عالم الواقع وعالم الحلم. وهذا ما نراه فى قصة "مؤمل بن أميل" الذى رأى فى نومه أنه قد أصابه العمى، فاستيقظ ليجد نفسه أعمى فعلاً[٣٨]. فنتيجة الحلم وحدها هنا هى التى توضح فكرة الاتصال ووجه الشبه بين العالمين[٣٩]. ويجد القارئ فى حلمى زعبلاوى وعلى بن أحمد صاحب الدجاجة هذه المطابقة؛ فكل حدث فى الحلم له ما يوازيه فى العالم الخارجى. ومن الممكن أن نلاحظ أن وسيلة نجيب محفوظ فى توضيح الحلم فيها من الغموض ما يسمح بتأويل ما حدث

للبطل تأويلاً تراثيًا قديمًا أو نفسيًا حديثًا(٤٠). وهكذا يحق لنا أن نرى أن ما يحيط بهذه القصة من إبهام يسمح بقدر من التواصل بين الحلم والحقيقة، يجعلها مختلفة عن قصص الأحلام التى يتم فيها تحقيق النتيجة فى عالم الظاهر، وإن صدر هذا التحقيق عن واقع الحلم نفسه.

مثال ذلك ما نجده فى قصة الحلم التى نعرض لها فيما يلى والتى وردت فى قصة عبدالسلام العجيلى القصيرة بعنوان "الرؤيا". وعنوان هذه القصة فى حد ذاته ذو مغزى خاص، لأنها تدور كلها حول حلم، ثم ما يترتب على هذا الحلم من أحداث، كما سنرى فى أثناء تحليلنا القصة.

وتبدأ القصة بحكاية محمد ويس لما رأى فى منامه(٤١)، حيث وجد نفسه يصلى، ويقرأ سورة "النصر" فلما استيقظ من نومه قصد محمد سعيد فقيه القرية وقص عليه رؤياه. وعندما استمع الفقيه إلى قصة الحلم سأل محمد ويس عن مدى يقينه بأنه كان يقرأ سورة النصر حقًا، فأجاب بأنه على يقين من ذلك، وشرع يرتل آيات السورة نفسها أمامه. وعندئذ طلب الفقيه من ويس أن يستغفر الله العظيم، لأن تلاوة هذه السورة فى الحلم إشارة إلى اقتراب الأجل. وتعجب ويس لأمر الفقيه وسأله: هل هو متأكد مما يقول؟ فأجاب الشيخ بأن كل من رأى ما رآه ويس فى حلمه لم يطل به العمر بعد ذلك أكثر من أربعين يومًا.

وتحكى القصة بعد ذلك من أخبار القرية التى عاش فيها الرجلان ما يفهم منه القارئ أن أهلها كانوا جميعًا ممن يؤمنون بالأحلام وتأويلها إيمانًا راسخًا. وهذا بالطبع من باب الإرهاص بما يكون من شأن أحداث القصة فيما بعد. ولقد بدت نبوءة الحلم لمحمد ويس حقيقة لا مفر منها، ولذلك فإنه بدأ يتصرف كرجل مريض، مع أنه كان صحيح الجسم، وبهذا تدهورت حالته الصحية بمرور الزمن حتى كان اليوم التاسع والثلاثون.

فى مناسبة ذلك اليوم التاسع والثلاثين، يقدم المؤلف للقارئ شخصية معلم القرية الأستاذ ناجى، الذى كان غائبا فى دمشق حتى ذلك الوقت. وعند عودته إلى القرية عرف ما حدث خلال سفره. وكان هذا المدرس - كما نكتشف فيما بعد - على

عداء طويل المدى مع شيخ القرية محمد سعيد بسبب ما ينشره بين أهل القرية من خرافات وخزعبلات. وكان الشيخ من جانبه يرميه بالإلحاد.

وعلى الرغم من أن ناجي كان شديد الاقتناع بأن الشيخ سعيد إنما يقتل ويس بتأويله لحلمه على هذه الطريقة، فإنه كان يعلم بخبرته السابقة عن القرية وأهلها أنه لا يستطيع أن يقلل من تأثير الشيخ ونفوذه فيهم مهما فعل. ولذلك فإنه قرر أن يذهب إلى ويس في وقت مبكر من صباح أحد الأيام وفي يده تينة من تين الصبار اشتراها من دمشق، وأيقظه، وأخبره أن زين العابدين - أحد جدوده السابقين - قد أيقظه، وأعطاه هذه الثمرة من ثمار الجنة، ليحملها إلى ويس، فإذا صلى وقرأ سورة النصر، فإن الله يمد في عمره ليرى أحفاده.

ولقد أسرع ويس إلى القيام بذلك بالطبع، فتم شفاؤه. وسمعت القرية كلها بالقصة، وما كان من أمر ويس. وكان مما ترتب على ذلك أن المعلم وقد استشعر ما يجب عليه من الاحترام لجده زين العابدين دخل بين المصلين في صلاة الجماعة خلف الشيخ محمد سعيد.

وأول ما نلاحظه في حلم ويس أنه يحكيه لفقيه القرية الذي يتولى تفسيره، وهذا مهم لسببين: الأول هو أن الفقيه هو الذي يقوم بتفسير الحلم، وبحكم وظيفته في القرية، فإن هذا التفسير يكتسب هالة خاصة من القداسة.

كذلك مما يجب التنبه إليه هنا طبيعة التفسير الحقيقي للحلم، فحلم ويس الذي يتضمن قراءة سورة النصر يفسره محمد سعيد كرمز للموت المفاجئ لصاحب الحلم. وهذا التفسير المحدد لحلم يرى صاحبه فيه نفسه يرتل سورة "النصر" هو تفسير قديم يمكن العثور عليه في كتاب النابلسي(٤٢).

وبالإضافة إلى ذلك، فإن هذا النمط من أنماط الأحلام يمكن أن يعد من أحلام "نبوءة الموت"، وفيها يتم إعلام صاحب الحلم أو غيره بموته القريب. وهناك كثير من الأحلام التي يمكن أن تتشابه تمامًا مع حلم قصة العجيلي: ففي "شذرات الذهب" لابن العماد الحنبلي (١٠٨٩/١٦٧٩)- على سبيل المثال- نجد خبر شمس الدين محمد الذي رأى فيما يرى النائم أنه كان يقرأ سورة "نوح"، ففسر هذا الحلم لأحد

أصدقائه بأنه إشارة إلى موته على حالته تلك. وقد مات حقًا بعد ذلك كما قالت نبوءته(٤٣) وفيما يتعلق بقضية التأويل نفسها، فإن هذا الحلم يجرى على النمط نفسه الذى عرضنا له فى قصة العجيلى. ففى الحالتين نجد صاحب الحلم يرى أنه يقرأ سورة من القرآن، فيكون ذلك رمزا للتعبير عن موته العاجل.

ويجدر أن نشير إلى أن أحلام قراءة القرآن ليست وحدها أحلام نبوءة الموت، فشمس الدين أبو عبد الله رأى فى منامه أنه يموت فى شهر معين، فى مدينة معينة، وذلك قبل وفاته بعشرين سنة، ولقد حدثت كما رآها حقًا(٤٤). وهناك بعد ذلك ما يروى عن حلم يتصل بشيث بن إبراهيم الذى كان فقيها، والذى رآه أحدهم فى نومه يقرأ قصيدة شعرية تفيد أنه فى العام الثامن والثمانين من عمره، ولم يتبق له من العمر إلا القليل. وعندما حكى صاحب الحلم قصته على الفقيه أجابه بأنه قد بلغ فعلاً عامه الثامن والثمانين، وأن روحه إنما تكشف بهذا الحلم عن نبوءة وفاته(٤٥).

من هنا يبدو أن حلم ويس حلم تراثى من حيث صورته وتأويله؛ بل نستطيع أن نقول إنه حلم تراثى من حيث طبيعة الموقف الذى يثيره. وسوف نرى فيما بعد مغزى هذه الصبغة التراثية فى قصص الأحلام، بصفة عامة، وإنما يهمنا الآن أن نشير إلى أن الحلم الثانى- أو لنقل صراحة الحلم المزعوم - هو فى ذاته حلم تراثى فى جوهره.

ومن اللافت أن طواف زين العابدين أحد جدود ناجى به ليلاً لم يقدم للقارئ على أنه حلم بالمعنى الدقيق، فالقصة تحكى أنه أيقظه من نومه؛ ولكن طبيعة زيارة هذا الطيف الخارقة للعادة تجعل منها حدثًا شبيهًا بالحلم. ومع ذلك فليس مما يجدى فى هذا المقام أن نحقق القول فى طبيعة هذا الحدث من حيث اعتباره حلمًا أو رؤيا تمت فى أثناء يقظة صاحبها، وإنما يهمنا فى الحقيقة ظهور هذه الشخصية المهيبة المهيمنة، وتحقق نبوءتها، أو على الأقل ما يدعى لها من تحقق. ولقد عرضنا من قبل لظهور مثل هذه الشخصيات ذات الطابع المقدس فيما يتصل بقصة الطيب صالح. وقد أشرنا هناك إلى أن هذه الشخصيات قد توصى أحيانًا بالقيام بأفعال معينة. وتنبثق قيمة الاستجابة لتحقيق هذه الأفعال من مكانة هذه الشخصيات المهيمنة التى تظهر عادة فى الأحلام بعد موتها؛ فكما كانت فى حياتها موضع ثقة الناس وتقديرهم، فهى كذلك بعد موتها.

وتعد تلك الظاهرة ظاهرة شائعة فى تأويل كثير من الأحلام فى العصور الوسطى؛ من ذلك ما نجده فى خبر حلم " على بن أحمد الآمدى" الحنبلى الذى سرق منه ثياب من حرير؛ فقد جاءه شيخه فى المنام وأنبأه باسم ذلك الذى سرق الحرير، وبين له أين وضعه. وقد استجاب على لنصيحة شيخه، وقام بفعل ما طلب منه، معتقداً بأن هذا الشيخ صادق بعد مماته، لأنه كان كذلك فى حياته، فاسترد ما ضاع منه(٤٦). والحق أن استخدام هذه الشخصيات ذات الطابع الجليل المهيمن فى الأحلام كان شائعاً إلى حد كبير فى العصر الإسلامى الوسيط بحيث أمكن استخدامها (فى الحلم المزعوم) بطريقة مضادة. بل إن ظهور شخصية ما من هذه الشخصيات كمصدر لسلطان روحى فى حلم من الأحلام يمكن استخدامه لتعزيز موقف شخصية من الشخصيات التاريخية. والواقع أن الأحلام سلاح فعال عند الخصومة، وهى تمثل مصدراً ممتازاً للوصول إلى حقائق يمكن أن تضع حداً فاصلاً لمشكلة تثير جدلاً طويلاً(٤٧). ولذلك فإنه ليس ثمة من وسيلة فى مواجهة حلم من الأحلام أفضل من العثور على حلم آخر.

ذلك أن حلم ناجى، وما يرتبط به من فائدة مباشرة، يتطابق تماماً - مثله فى ذلك مثل حلم محمد ويس - مع أنماط الأحلام التراثية الإسلامية؛ ولكن هناك وجهاً مهماً للاختلاف: فقصة حلم ناجى كما نعلم لا تمثل رؤيا حقيقية. وقد جعل مؤلف القصة الأمر واضحاً لدى القارئ؛ إذ بين أن الحلم كان مختلقاً من أجل دفع ويس إلى استرجاع ثقته بنفسه ومواصلة الحياة وبعبارة أخرى، فإن هذا الحلم الذى هو تراثى من حيث صورته ومضمونه ثم طريقة استخدام المؤلف له فى القصة، يقدم هنا عن عمد فى إطار من فكرة التزييف التى نشأت فى ذهن معلم القرية. وهذه الطريقة الساخرة فى استخدام نمط تراثى من الأحلام تؤكدها الفكاهة التى يتمثلها القارئ وهو يدرك أن الفاكهة التى اعتقد ويس أنها من ثمار الجنة ليست فى الحقيقة إلا من ثمار دمشق. وهذا يتفق فى جوهر الأمر مع ما ذهب إليه عبد السلام العجيلى من فكرة القصة؛ إذ يبدأ نصها بحكاية رؤيا تراثية تروى على أنها تسبب أذى شديداً لصاحبها، وتدان بوصفها مزيفة ولكى يفل الحديد بالحديد كان المعلم مضطراً إلى اختراع حلم مضاد، هو من وجهة نظره - وعلى ذلك من وجهة نظر القارئ أيضاً - لا

يزيد زيفًا عن الحلم الأول. وتأتى لفتة السخرية الأخيرة فى خاتمة القصة، حيث نجد ناجى المعلم مضطراً إلى الصلاة خلف محمد سعيد فقيه القرية. وهذا يدل فى رأى المؤلف على أن من يحاول استخدام التراث الثقافى سوف يقع فى شباكه، كما يدل على أن كثيراً ممن يبدون كأنهم من غلاة المجددين بين العرب لا يزالون قابلين لشد التراث وأسره.

إذا فهمنا القصة على هذا الأساس بدت كأنها هجوم على التراث؛ وهى بعنوانها الخاص تدل على أن النقد ينصرف إلى العنصر التراثى فى الأحلام فحسب. ولكن دوران قصة العجيلى حول عناصر تأويلية صرف، تكشف ما خفى فى القصص الثلاث موضوع الدراسة، وهو أن الحلم يمثل التراث فيها جميعًا .

والحق أننا نستطيع أن نرى الأحلام باعتبارها رمزًا على مستويات ثلاثة: فى المستوى الأول يكون الحلم رمزًا لصاحبه فحسب، وهو فى ذلك قد يحتاج إلى تأويل أو تحقيق. وفى المستوى الثانى يقوم الحلم بوظيفة قصصية مهمة، إما بتمثيل نقطة التقاء مع الشيخ كما نجد فى " زعبلاوى" وإما بتقديم مجموعة من الحكايات التى تؤكد الطبيعة الخاصة لشخصية معينة على الخلاص، كما نجد فى ود حامد وشجرة الدوم فى قصة الطيب صالح. ولكن الاستخدام الفنى لحكاية الأحلام فى القصص الثلاث وخصوصًا عندما يتم التأمل فيها مجتمعة يسمح لنا بأن نرفع تحليلنا إلى مستوى ثالث من التجريد، بحيث نقول فى إجمال إن قصص الأحلام ترمز إلى التراث وهى تراثية من وجهتين:

أولاً : لأن المواقف فيها تستدعى ظروفًا وملابسات وشخصيات تراثية. وهذا واضح فى قصة "دومة ود حامد"، حيث تمثل شجرة الدوم التراث[٤٨]. وفى قصة "زعبلاوى" قد يبدو هذا الرمز أقل وضوحًا، ومع ذلك فإن القصة لا تخلو من عناصر صوفية قادرة على الإيحاء بذلك[٤٩]. وخصوصًا عندما نتذكر أن ما ارتبط بالحلم الذى قد تم فى الحانة بفعل السكر هو من أصداء روايات صوفية ترى بأن السكر بالخمر أو المخدر مقترن بالانفلات من الواقع المحيط بالتجربة الصوفية[٥٠] أما العناصر التراثية فى حلمى قصة "رؤيا"، فإنها لا تحتاج إلى تفصيل أكثر ما قدمنا.

ثانيا : هناك بعد ذلك معنى آخر يجوز لنا على أساسه أن نرى هذه القصص الثلاث ممثلة للتراث، وهو معنى أدبى خاص. ففى الحالات الثلاث التى عرضنا لها نجد الملابسات المحيطة بالأحلام، ووصف ما تتضمن من الفكرة، والطريقة التى يتم بها التداخل بين حكاية الحلم والإطار القصصى الأكبر الذى توضع فيه، بالتأويل، أو التحقيق، أو التوضيح خلال مجموعة من الأحداث المتوازية كثيراً ما ينتهج الكاتب فى تقديمها الأساليب المستخدمة فى كتب التأويل القديمة. ومع أن الأحلام الثلاثة مقدمة فى إطار من الشكل الفنى للقصة القصيرة، فإن هذه العناصر التراثية تبدو واضحة جلية فيها.

ومن الواضح أنه عندما يتم تضمين عنصر تراثى، أو استخدامه بصورة من الصور فى عمل أدبى حديث، فإن معناه يتحدد وفقًا للملابسات والظروف المحيطة التى يقدم فى إطارها؛ لذلك فإن القارئ يقوم بتقييم هذا العنصر من زاوية جديدة تحددها هذه الملابسات والظروف. وهذا يعنى أن القارئ - سواء كان المؤلف على وعى بذلك أو لم يكن - حينما يستخدم وسائله المختلفة لتقييم هذه العناصر التراثية، يعكس بالضرورة موقفه من التراث الذى تشير إليه هذه القصص الثلاث موضوع البحث. وهذا واضح على الخصوص فى مثل هذه الحالة؛ فحيث يبدو العنصر تراثيًا بطبيعته يصير العنصر التراثى الأدبى نفسه رمزًا للتراث.

إن المغزى الإيديولوجى للمعالجة الأدبية لهذه العناصر التراثية القصصية واضح تمام الوضوح فى قصة العجيلى: التقديم الساخر للأحلام يعكس إدانة للتراث، على الرغم من أنها إدانة يخفف منها احترام حانق لتأثيرها. موقف "دومة ود حامد" هو عكس ذلك تمامًا؛ فالقصة تقدم فى خط واضح ذى إشارة دالة، لا تسمح بإلقاء أى شك على حقيقتها، بل إنها فى باطن الأمر متعاطفة معها. وإنما تبدو روح السخرية فى لهجة المؤلف عندما يتناول أعمال السياسيين الذين قدموا من خارج القرية. إن الأحلام جزء من نظام تراثى (وهى تستخدم للدلالة على قيمة هذا التراث). وهذا النظام فى رأى المؤلف نظام حيوى وقادر على التعايش مع تغير تكنولوجى محدود؛ ولذلك فإن المؤلف يصرح فى نهاية القصة بأن هناك مكانًا لشجرة الدوم وللتقدم التكنولوجى معا[٥١] والموقف فى قصة "زعبلاوى" بلا شك هو أكثر المواقف الثلاثة

مراوغة. فبينما نجد قصة نجيب محفوظ غير واضحة أو مباشرة الدلالة، تحاول أن تجمع بين المستويين الإشارى والواقعى للحكاية، فإنها تبدو وكأنها تؤدى إلى استنتاج أن ما ألم بالبطل من مرض عضال هو جزء لا ينفصل عن طبيعة الحقيقة الإنسانية، أو على الأقل جزء لا ينفصل عن واقع الإنسان الحديث. ومن الممكن أن يفهم ذلك على أساس من مقولة القلق الوجودى؛ وبذلك يكون البطل الذى يبحث عن زعبلاوى إنما يبحث عن راحة روحية فى عالم يعوزه ذلك. ولا يحقق بطل القصة ذلك التوافق المنشود مع العالم إلا من خلال تجربة تأويلية للحلم؛ وهى اللحظة الوحيدة التى تم له فيها الاتصال بزعبلاوى. وهذا كله يدل على موقف إيجابى من التراث وحنين شديد إليه. ومع ذلك فإن قابلية تأويل هذا الحلم تأويلا تراثيًا من جهة، وتأويلاً واقعيا حديثًا من جهة أخرى، يعكس غموضًا معينًا من جانب القصة نحو التراث. فبدلاً من أن تبدو عناصر التراث مهمة وإيجابية فى وضوح تام، كما رأيناها فى "دومة ود حامد"، أو مهمة ولكن سلبية إلى درجة خطيرة، كما نجدها فى "الرؤيا" نجد "زعبلاوى" تقدم بلسم التراث كأنه سريع الزوال، بل إن الإنسان لا يدرى هل قرأ حلمًا تراثيًا، أو حلمًا حديثًا؛ ولذلك فقد كان من المناسب تمامًا لهذا الموقف أن يترك المؤلف بطل القصة فى نهايتها، وهو لا يزال يبحث عن زعبلاوى، تمامًا كما بدأت.

فى إطار هذا التحليل يبدو المغزى العميق الذى يعبر عنه موقف مؤلفى هذه القصص حين لم يستخدموا راويًا واسع المعرفة والاطلاع للتعبير عن حكاياتهم، وذلك على الرغم من أن قصة واحدة منها تحكى بضمير المتكلم. وتظهر شخصية الراوى، كما يبدو موقفه من التراث سارية فى أثناء القصة، وهو فى "دومة ود حامد" متعاطف، وفى "الرؤيا" معاد، وفى "زعبلاوى" لا يزال يجرى البحث.

إن التشابه بين هذه الأحلام الثلاثة لا ينبع من حقيقة أنها جميعًا معنية بقضية التراث فحسب، فهناك إلى جانب ذلك ما يلاحظ من دوران هذه الأحلام فى محور من الصحة والمرض وهو ما يمكن فهمه بمعنى جسدى أو روحى. ومن الواضح أن التأويلات الثلاثة فى قصة الطيب صالح يعد أحدها بالفرج بعد الشدة من غير تحديد لطبيعة هذه الشدة، ويتنبأ الثانى بالمرض الذى يعقبه الشفاء، فى حين نجد صاحبة الحلم الثالث تشفى من مرضها. وفى الأحوال الثلاثة يمثل الحلم – ومن هنا التراث

أيضا - الصحة والخلاص. وفى "زعبلاوى" يصير الحلم هو فرصة الراحة مما يعانى منه البطل، على الرغم من أنها راحة عابرة وسريعة الزوال. وأخيراً فإن الحلم فى قصة "الرؤيا" هو مصدر الضعف والموت. وما يسوقه المؤلف كحلم معارض لمواجهة الموقف لا يدل على عنصر إيجابى فيه، لأنه لا يقوم على تأويل حقيقى بل على تأويل مختلق.

وبهذا تكون القصص الثلاث قد ربطت بين مشكلة التراث ومشكلة الصحة الروحية والجسدية معًا، فالتراث عند الطيب صالح هو مصدر الصحة والسعادة، وعند عبدالسلام العجيلى يجلب الهلاك، أما عند نجيب محفوظ فليس التراث إلا دواءً مؤقتًا وغير محدد لهموم الإنسان الحديث.

الهوامش

* – نشرت هذه الدراسة في مجله فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، ١٩٨٢.

انظر مثلا:

١- M.J.L. Young, "Abd al - Salam al Ujayli and his Maqamat, Middle Eastern Studies, XIV (1978) P. 206.

٢- انظر مثلا مقدمة محمود منزلاوى فى الكتاب الذى أصدره عن القصة القصيرة بعنوان: (Arabic Writing To- day: The Short Story (القاهرة: مركز الأبحاث الأمريكية فى مصر، ١٩٦٨)، ص١٦-٢١.

٣- انظر مثلا دراسة منى ميخائيل عن المرأة العربية بعنوان:

Images of Arab Women: Fact and Fiction, (Washington, D.C: Three Continents Press, 1979).

وانظر أيضا: ص٧٧-١١١

M.J.L. Young "The Short Stories of George Salim," Journal of Arabic Literature, VIII (1977)

٤- راجع فى ذلك مثلا حديثا من تأليف هيلانا سوريال:

Hilana Sourial, "L'Intemporel entre Marcel Proust et Naguib Mahfouz," (Cairo: L'Organization Egytienne Generale du Livre, 1978).

٥- للاطلاع على عدد من البحوث الرفيعة فى مشكلات التراث فى الأدب العربى الحديث يستطيع القارئ أن يراجع العدد الخاص من مجلة فصول: مشكلات التراث، العدد الأول، السنة الأولى، عام ١٩٨٠. وانظر أيضا:

Sabry Hafez, "Innovation in the Egyptian Short story," in Studies in Modern Arabic Literature, ed. R.C.Ostle, (Warminster: Aris and Phillips, 1975), P.100.

٦- انظر:

Hilary Kilpatrick, "The Arabic Novel: A single Tradition?" Journal of Arabic Literature, V (1974), p.93.

٧- الطيب صالح، "دومة ود حامد"، فى مجموعته القصصية "دومة ود حامد"، (بيروت: دار العودة، ١٩٧٠)، ص٣٣-٥٢.

٨- نجيب محفوظ، "زعبلاوى" فى مجموعته القصصية "دنيا الله"، (بيروت: دار القلم، ١٩٧٢)، ص١٣٥-١٥١.

٩- عبدالسلام العجيلى، "الرؤيا"، فى مجموعته القصصية "قناديل أشبيلية"، (بيروت: دار الشرق، دون تاريخ)، ص١٠٧-١١٦.

١٠- Kilpatrick, "The Arabic Novel," p.99.

١١- انظر بحث هيلارى كيلباتريك:

Hilary Kilpatrick, "Tradition and Innovation in the Fiction of Ghassan Kanafani," Journal of Arabic Literature, VII, (1976), p.64.

١٢- قارن فى هذا:

Fedwa Malti-Douglas, "Dreams, the Blind, and the Semiotics of the Biographical Notice," Studia Islamica, LI, (1980),pp. 137-162.

١٣- أحمد الصباحى عوض الله، "تفسير الأحلام"، (القاهرة: مكتبة مدبولى، ١٩٧٧).

١٤- النابلسى، "تعطير الأنام فى تعبير المنام"؛ وابن سيرين فى "منتخب الكلام فى تفسير الأحلام"، (القاهرة: عيسى البابى الحلبى، دون تاريخ).

١٥- Richard Critchfield, "Shahhat: An Egyptian" (New York: Avon Books, 1978),pp. 48-49, 222-223.

١٦- Vincent Crapanzano, Tuhami: Portrait of a Moroccan, (Chicago: University of Chicago Press, 1980), pp. 17,44,67,69,for example.

١٧- Ian Stevenson, Cases of the Reincarnation Type, Volume III: Twelve Cases in Lebanon and Turkey, (Charlottesville: University Press of Virginia, 1980), pp. 11-12,194-195, 324-325 for example.

١٨- Toufic Fahd, La Divination Arabe, (Leiden: E.J.Brill, 1966), pp.269-273.

١٩- أرتاميدورس الأفسوسى، "كتاب تعبير الرؤيا"، نقله من اليونانية إلى العربية حنين بن إسحاق، حققه توفيق فهد، (دمشق، المعهد الفرنسى بدمشق، ١٩٦٤)، ص ١٠.

٢٠- Fahd, Divination

٢١- الطيب صالح، "دومة ود حامد"، ص٣٩.

٢٢- على الرغم من أنه لا يمكن تجاهل كتاب التنوخى " الفرج بعد الشدة" (ت٣٨٤/٩٩٤) فى تفسير ذلك، فإن هذه المقولة ذات طابع دينى خاص، تتجاوز فكرة تأويل الأحلام.

٢٣- النابلسى، "تعطير الأنام"، الجزء الأول، ص٢٥١.

٢٤- الطيب صالح، "دومة ود حامد"، ص٣٩-٤٠.

٢٥- النابلسى، "تعطير الأنام"، الجزء الثانى، ص٢٢٨.

٢٦- نفسه، ص٢٢٧.

٢٧- الطيب صالح، "دومة ود حامد"، ص٥٤.

٢٨- أسامة بن منقذ، "كتاب الاعتبار"، تحقيق فيليب حتى، (برنستون، ١٩٣٠)، ص١٧٧-١٧٨.

٢٩- الصفدى، "نكت الهميان فى نكت العميان"، تحقيق أحمد زكى باشا، (القاهرة: مطبعة الجمالية، ١٩١١)، ص١٢٣. وهناك مثال آخر يشار فيه إلى شخصية الرسول، يمكن مراجعته فى كتاب السخاوى، "الضوء اللامع لأهل القرن التاسع"، (بيروت: دار مكتبة الحياة، دون تاريخ)، الجزء العاشر، ص ٣٢٥.

٣٠- الصفدى، "نكت الهميان"، ص١٦١.

٣١- البيهقى، "المحاسن والمساوئ"، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٦١)، الجزء الأول ص٥١١.

٣٢- الصفدى، "نكت الهميان"، ص١٥١.

٣٣- Benjamine Kilborne, Interpretation du reve au Maroc, (Paris: La Pensee Sauvage, 1938), p. 25: Critchfield, Shahhat, p.223.

٣٤- نجيب محفوظ، "زعبلاوى"، ص١٤٨-١٥٠.

٣٥- حول نظرة نفسية عرقية لهذا الموضوع راجع كتاب:

George Devereux, Reality and Dream: Psychotherapy of a Plains Indian, (New York: International Universities Press, 1951), pp.86-87.

٣٦- الصفدي، "نكت الهميان"، ص٢٠٦.

٣٧- Kilborne, interpretation, p.299.

٣٨- الصفدي، "نكت الهميان"، ص٢٩٩.

٣٩- راجع أمثلة أخرى تمثل حالة الغموض الذي يقع بين الحقيقة والحلم في القصة السودانية في كتاب عزالدين إسماعيل: "القصص الشعبي في السودان"، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١)، ص٥٤، ١١٢، ١١٦.

٤٠- قارن في هذا ما كتبه سومخ Somekh حيث يذكر أن الميزة الأدبية لهذه القصة إنما ترجع في الغالب إلى أنها تظل قادرة على الإيحاء بتأويل إشاري وواقعي في آن. انظر:

s.somekh, "zabalawi Author, Theme and Technique," journal of Arabic Literature, 1 (1970)pp 24-35.

ومع ذلك فإنه يجب أن نلاحظ أن نجيب محفوظ في قصته "حنظل والعسكري" قد أورد قصة حلم شبيهة بما في قصة "زعبلاوي"، ولكنها لا تحتمل هذه الازدواجية في التأويل التي أشرنا إليها. انظر: نجيب محفوظ، "حنظل والعسكري" في مجموعته القصصية، "دنيا الله"، ص١٩٢-١٩٨.

٤١-العجيلي، "الرؤيا"، ص١٠٨.

٤٢- النابلسي، "تعطير الأنام"، الجزء الأول، ص٢٨٨.

٤٣-ابن العماد الحنبلي، "شذرات الذهب في أخبار من ذهب"، (بيروت: المكتب التجاري للطبع والنشر والتوزيع، دون تاريخ)، الجزء السابع ص ٢٥٨.

٤٤- ابن العماد، "شذرات الذهب"، الجزء السابع، ص١٨٧.

٤٥- الصفدي، "نكت الهميان"، ص١٧٠.

٤٦- الصفدي، "نكت الهميان"، ص٢٠٦، وانظر أيضاً قصة الحلم الواردة في كتاب ابن عبد ربه، "العقد الفريد"، تحقيق أحمد أمين، وإبراهيم الأبياري، وعبد السلام هارون، (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٩) الجزء السادس، ص١٦٣.

٤٧- Fedwa Malti - Douglas, "Controversy and its Effects in the Biographical Tradition of al-Khatib al-Baghdadi, Studia Islamica, XLVI (1977),pp.125-129.

٤٨- من اللافت أن أحمد نصر في دراسته عن المظاهر الشعبية للإسلام في أعمال الطيب صالح لا يكاد يذكر الأحلام، مع أنها جزء من التراث الشعبي الديني في القرية، وهي من وجهة النظر الأدبية أهم أجزاء الكشف عن الحدث في القصة. انظر:

Ahmad A. Nasr, " Popular Islam in al-Tayyib Salih,"journal of Arabic Literature, XI (1980),pp. 88-103.

٤٩- انظر:

Somekh, Zabalawi, p. 26, Hamdi Sakkut, "Najib Mahfuz's Short Stories, " in Studies, ed. Ostle p. 119.

٥٠- انظر مثلاً:

A.J.Arberry, Sufism: An Account of the Mystics of Islam,(New York: Harper and Row, 1970), pp. 115-116.

٥١- الطيب صالح "دومة ود حامد"، ص٥٢.

،أحلام، محفوظ(*)

«بلزاك مصر»، أو «ديكنز مقاهى القاهرة»- هكذا يوصف الكاتب المصرى نجيب محفوظ، الحائز على جائزة نوبل فى الآداب لعام ١٩٨٨، للجمهور غير العربى[١]، وتحد هذه المقارنة المضللة - إذا جاز التعبير - من قدر الإنتاج الأدبى الضخم والممتد عبر عقود لنجيب محفوظ. فمحفوظ أكبر بكثير من مجرد روائى على المذهب الواقعى أو الطبيعى الأوروبى. ومما لاشك فيه أن خطابه «العربى» يتجاوز المكان والمجتمع الذى يدور حوله.

سوف أحاول فى تلك الدراسة أن أحلل سلسلة من القصص القصيرة، صدرت مؤخرًا، تدور حول مسألة الأحلام، ومن خلال ذلك التحليل سألفت النظر إلى بعض الاتجاهات الجديدة فى الأدب القصصى الأخير لمحفوظ، موضحة أن هذه الاتجاهات جزء من حركة أدبية أكبر تحَوّل وجه الأدب العربى المعاصر.

لقد لعب محفوظ خلال العقد الماضى دورًا مهمًا فيما يمكن اعتباره التطور الأكثر أهمية فى النثر العربى الحديث، وذلك منذ أن تبنى هذا النثر الأشكال الغربية للرواية والقصة القصيرة قبل أكثر من نصف قرن. ويبدو أن مهمة إعادة تعريف النثر العربى الحديث وعلاقته مع سلفه النصى الممتد لقرون مهمة محفوفة بالمخاطر، فبعد فترة قصيرة من الكلاسيكية الجديدة (Neoclassical) المرتبطة بأسماء مثل محمد المويلحى، وأحمد شوقى، وحافظ إبراهيم حذا تشكيل النثر العربى الحديث حذو النماذج الأوروبية، وكان معنى هذا (على الرغم من بعض الاستثناءات الجزئية) حدوث انقطاع مفاجئ بينه وبين النثر العربى القديم وأشكال السرد التقليدية[٢].

نجم عن ذلك حالة مفارقة للغاية عن حالة الشعر؛ إذ أبقى الأخير - إلى حد كبير - على كثير من الصلات الشكلية والموضوعية التى تصله بالإنتاج الشعرى الرفيع فى التراث العربى. وعلى هذا يمكن أن نقول إن ثمة تجاوزًا بارعًا ومتعدد

الطرائق يحدث الآن لتلك المسافة الأدبية بين مجموعة التراث النصى العربى ورواية القرن العشرين التى بدأت مع رواية «زينب» لهيكل[٣]. و من ثمّ لم يعد بإمكان النقاد أن يتحدثوا عن الرواية العربية في أواخر القرن العشرين على أنها مجرد تقليد لشبيهتها الغربية.

فى سياق هذا التجاوز يحتل اسم كاتب مصرى هو جمال الغيطانى مكانًا متميزًا، وهو روائى معروف عالميًا، له أعمال متعددة. يستثمر الغيطانى فى أعماله الأدبية التراث النصى العربى الكلاسيكى سواء أكان نصًا صوفيًا أم سيرًا أم تاريخًا، عبر الربط بين الرؤى الحديثة والعبارة الكلاسيكية. ومن أبرز التجديدات التى أضفاها هذا الكاتب هو الصيغ التعبيرية التى يستخدمها للتعبير عن قصص حديثة من حيث الجوهر[٤]، إذ نجده يصل بين هذه القصص وأساليب نثرية تنطوى على لغة وطرائق تشكيل تمد جذورها إلى خلفيات مملوكية وتراثية أخرى، فيما يمكن أن نسميه بالمفارقة التاريخية.

بل إن المفارقة التاريخية تذهب أحيانًا إلى أبعد من هذا. لقد خط المؤرخ المملوكى الشهير المقريزى وصفًا أساسيًا لمصر، يعرف بـ«الخطط»[٥]. وفى وقت أقرب إلى عصرنا، استخدم على باشا مبارك العنوان نفسه لوصفه الخاص لمصر[٦]. ومن ثمّ يسمى الخلف الأدبى لهذين الكاتبين فى القرن العشرين إحدى أعماله، بجرأة ملحوظة، «خطط الغيطانى»[٧]. ويجمع هذا العمل، الذى تدور أحداثه فى مصر الحديثة بين الخصائص الشكلية لسلفه المملوكى وخصائص أسلوبية وسردية قديمة.

ويبدو أن تلاعب الغيطانى بالتراث النصى الكلاسيكى يمثل سمة واضحة فى الأدب العربى الحديث، غير أن هذا اللعب التناصى عند الغيطانى يختلف عما يفعله كتّاب آخرون معاصرون. ولنأخذ على سبيل المثال كاتبًا مصريًا آخر وهو محمد مستجاب، الحائز على جائزة الدولة فى الآداب، إذ نجده يسخر بكل التراث العربى الكلاسيكى الاسمى والمعجمى، وذلك مثلاً حين يوضح لقارئه كيف يتمكن من أن يلفظ اسم إحدى شخصياته باللهجة المحلية[٨] (من المفارقة أن مستجاب يعمل فى المجمع اللغوى).

ويمكن أن نضيف إلى ذلك أن التناص مع التراث العربي لا ينحصر في بيئة جغرافية بعينها، إذ نجد كاتبًا فلسطينيًا بارزًا هو إميل حبيبي ينقل روايته «إخطية» إلى بيئة مختلفة تمامًا حين يسبقها بنص هو مرجع تاريخي وأدبي، أعني «مروج الذهب» للمؤرخ الموسوعي «المسعودي» من القرن العاشر(٩). وعلى الطرف الآخر من المتوسط يقدم لنا الكاتب التونسي محمود المسعدي عملاً أدبيًا متجاوزًا في روايته «حدَّث أبو هريرة قال». مشيرًا إلى أبي هريرة الصحابي الجليل و راوي الحديث الشهير، ومستغلاً أيضًا في عنوان روايته التركيب السردي للـ«حديث»(١٠).

يوجد هذا الأدب القصصي المحمَّل بالتناص جنبًا إلى جنب، وأحيانًا متحداً بموجة ميتاقصصية (metafictional) في الكتابة العربية الحديثة. وتتضمن هذه الموجة وعيًا بالعملية السردية، وتدميرًا لتراكيب السرد التقليدية، و قدرة على التلاعب بالمعطيات الاسمية، بالإضافة إلى تقنيات أخرى(١١). وتستغل بعض النصوص – مثل ثلاثية يوسف القعيد «شكاوى المصري الفصيح» – كلتا الظاهرتين في وقت واحد(١٢).

ففي ثلاثة أجزاء من السرد البديع يصل القعيد نصه بالنص الفرعوني بدلاً من النص التراثي الإسلامي مؤكدًا ما يميز هذا الكاتب من وعي ميتاقصصي وإحساس حاد بأهمية العدالة الاجتماعية(١٣).

ولا أظن أننا بحاجة إلى القول إن كثيرًا من هذه الاتجاهات تمثل اتجاهات أدبية عالمية ذات أصل غربي إلى حد كبير. ألم يلق الكاتب الفرنسي ألان روب- جرييه (Alain Robbe-Grillet) ضوءًا مختلفًا تمامًا على أسطورة أوديب في روايته «المحاولات» (Les gommes)(١٤). وماذا يفعل الكاتب الأمريكي دونالد بارتيلم (Donald Barthelme) في روايته «ثليجة البيضاء» (Snow White) إن لم يكن يعيد كتابة وصياغة الحكاية الشعبية التقليدية؟(١٥) ويمكن أن نضيف: «قلعة الأقدار المتقاطعة» (The Castle of Crossed Destinies) لإيتالو كالفينو (Italo Calvino) التي تمثل محاكاة نصوص القرون الوسطى، و«جريندل» (Grendel) لجون جاردنر (John Gardner)، التي تحمل اسم الوحش في أسطور «بيوولف» (Beowulf) الذي يأخذ على عاتقه مهمة رواية قصته الخاصة(١٦).

لكن الأدب العربى يعالج كثيراً من هذه القضايا بطرائقه الخاصة والفريدة وغير المطابقة للطرائق الغربية. ففى حين يسود المظهر العابث الميتاقص(metafiction) الغربى[١٧] نجده أقل شيوعاً فى القصص العربى، بل إنه يستبدل به وعياً اجتماعياً وسياسياً بحيث يبدو تدمير السرد فى الأدب العربى المعاصر مجسدا فى كثير من الأحيان تعليقاً لاذعاً على المشكلات الاجتماعية والسياسية الجارية فى الشرق الأوسط.

لعل ما هو أهم من ذلك، تلك الفجوة الحضارية والشكلية فى آن بين النصوص النثرية العربية التراثية والقصة والرواية العربية الحديثة المستوحاة من الغرب، حيث نرى هذه الفجوة أكثر اتساعاً من مثيلتها بين الأدب الأوروبى وسوابقه الفولكلورية أو القديمة. وينجم عن ذلك أن أدب ما بعد الحداثة العربى المعاصر إذ يجمع بين التراثى والحديث يحدث تغييراً شكلياً أشد تطرفاً فى استخدامه هذا القديم، ومن ثمّ يجسد انقطاعاً أكثر حدة عن قواعد السرد الحديث كما تطورت فى كل من الغرب والشرق الأوسط.

أين يقف نجيب محفوظ من هذه الاتجاهات السردية العربية المعاصرة؟ إن «ليالى ألف ليلة» هى صياغة جديدة لـ«ألف ليلة وليلة»[١٨]. و«رحلات ابن فطومة» هى سرد رحلة يحاكى السرد الكلاسيكى، وصدى معاصر لنص الرحلة المشهور «رحلات ابن بطوطة»، للكاتب ابن بطوطة من شمال أفريقيا فى القرن الرابع عشر، وكما نرى يتماثل عنوانا المؤلفين على نحو وثيق، وكذلك يتماثل الشكل الاسمى لكل من البطلين (ابن فطومة/ ابن بطوطة)[١٩].

ومن اللافت للنظر علاقة محفوظ بما بعد الحداثة العربية التى تستخدم التراث القديم؛ إذ نراها علاقة تجمع بين عنصرى الأبوة والبنوة. لقد تطلع الغيطانى دائمًا إلى محفوظ الأكبر سناً كأستاذ ومرشد فى عالم النثر العربى الحديث، وتشع رائعة نجيب محفوظ «نجيب محفوظ يتذكر» باحترام البنوة[٢٠] ، ويبدو أن الكاتب الأصغر سناً هو الذى مهد الطريق لذلك الأسلوب القديم الذى نجد صداه فى روايات محفوظ اللاحقة «ليالى ألف ليلة» و«رحلات ابن فطومة». أى إن الأستاذ قد قلد تلميذه.

فى هذا السياق يمكن أن نتوقف عند واحد من أعمال نجيب محفوظ، وأتصور أنه عمل يؤسس لإعادة تعريف الأدب العربى المعاصر، إذ يبدع محفوظ فى هذا العمل خطابًا ذا خصائص شكلية وحوارًا بين الحديث والتراثى على مستوى بالغ المهارة والتعقيد. هذا العمل عبارة عن مجموعة قصص عن أحلام «رأيت فيما يرى النائم»- وهى منشورة فى مجموعة قصص قصيرة تحمل الاسم نفسه - وتتكون من سبعة عشر حلمًا، مصنفة كـ«الحلم رقم١»، و«الحلم رقم٢»، و«الحلم رقم٣»، إلخ. وجميع هذه السلاسل المتعاقبة من الأحلام، والتى تبدو مستقلة، مروية عبر ضمير المتكلم تتقدم كل منها عبارة «رأيت فيما يرى النائم»(٢١).

تبدو هذه العبارة طريقة غير مألوفة إلى حد كبير (إن لم نقل يصعب تمييزها) فى اللغة العربية الحديثة للتعبير عن فكرة الحلم. إن الكلمة المستخدمة عادة للتعبير عن حالة الحلم هى «حَلَمَ» (يَحلُمُ). والاسم المستخدم فى نص محفوظ لتصنيف كل واحدة من قصص الحلم (حُلْم) هو بالطبع مستمد من هذا الفعل. لماذا لم يستخدم الراوى فى قصص الحلم عند محفوظ الشكل الملائم لذلك الفعل (حَلُمْتُ)؟ وهذا ليس بالشكل غير المألوف لدى محفوظ. فنحن نراه - على سبيل المثال - فى قصته البارعة «زعبلاوى» حيث نجد راويًا آخرًا يروى حلمه عبر ضمير المتكلم(٢٢).

من أين تأتى هذه العبارة غير المألوفة؟ إن مصدرها هوالتراث العربى الإسلامى الكلاسيكى نفسه. حيث تأخذ الأحلام أهمية كبيرة فى هذا التراث. ولعل تفسير الأحلام كان الشكل الوحيد المقبول من قبل أهل السنة من بين الأشكال المتعددة لقراءة الغيب ذات الأصول غير الإسلامية. ولو تصفحنا على عجل مادة الأحاديث سيظهر لنا - دون شك - مستوى واضح من إدماج الحلم(٢٣). ورجوعًا إلى العصور الإسلامية القديمة سنجد تراثًا مهمًا لتفسير الأحلام يقوم على المزج بين العلم اليونانى ونظيره الإسلامى، تمامًا كما حدث مع الطب اليونانى الإسلامى(٢٤). وقد استمر هذا التراث الخاص بتفسير الأحلام فى البقاء- مع بعض التكييفات المهمة- كشكل قوى من أشكال الثقافة الشعبية حتى الوقت الحاضر(٢٥).

ويمكن أن نضيف أن الجملتين «رأيت فى المنام» أو «رأيت فى النوم» المؤكدتين بشكل واضح على فكرة الرؤية من خلال الفعل «رأيت» قد مثلتا إحدى الطرائق

المفضلة عند الكتاب الكلاسيكيين للإشارة للقارئ إلى أنه بصدد سرد يأخذ من الحلم مادة له[٢٦]، من ثم تبدو جملة محفوظ «رأيت فيما يرى النائم» ذات صفات هجينة. فعلى الرغم من أنها تستدعى الصيغ الكلاسيكية لسرد الحلم، فهى لاتعد اقتباسًا مباشرًا. إن وضع كلمة (حلم) يُحْدِث تحولاً فيما هو متعارف عليه فى الأعراف (reg-isters)[٢٧] بين الحديث وشبه الكلاسيكى. وينتج توترًا إضافيًا لأن عمل الرؤية (من الفعل رأيت) مرتبط بمفهوم (الرؤيا) المستمد من المصدر نفسه. كما تدل كلمة (رؤيا)، فى السياق الإسلامى ضمنًا على وسيلة مميَّزة للاتصال مع الظواهر الخارقة للطبيعة أو القوى العلوية[٢٨]. وتضع افتتاحية كل قصة من قصص الأحلام (المكررة سبع عشرة مرة) (حلْم) بجانب (رؤيا) فى علاقة يمكن أن نقول إنها إشكالية. إذ روى عن النبى محمد ﷺ فى أدب الحديث الذى يعالج تفسير الأحلام (فى كتاب «التعبير» فى «الصحيح» للبخارى، على سبيل المثال) قوله: «الرؤيا من الله والحلم من الشيطان»[٢٩].

هذا الاستدعاء للتراث الكلاسيكى فى قصص الأحلام لمحفوظ ليس عرضيًا بالتأكيد، إن التفاعل وحتى الحوار بين الكلاسيكى والحديث يعد واحداً من العناصر شديدة الأهمية فى هذه السلسلة من القصص. وتتمركز نصف هذه السلسلة تقريبًا (من ناحية عدد الصفحات) حول شخصيات مستمدة من التراث الإسلامى الغنى.

وتؤدى هذه اللازمة المتكررة والمؤلفة من رقم الحلم ومن العبارة «رأيت فيما يرى النائم» إلى ما هو أكثر من مجرد التنبيه إلى الانحراف عما هو متعارف عليه. فهى تذكرنا بأننا نتعامل مع وحدات أدبية مستقلة، تتألف كل واحدة منها من رواية لحلم منفرد. وتقرب الطبيعة المتجزئة للسرد والغياب الظاهر لوحدته مما نسميه بالميتاقص. بالإضافة إلى هذا فنحن لا نستطيع مطلقًا أن نحدد هوية الراوى الذى يستخدم ضمير المتكلم فى الأجزاء المختلفة. وفى الحقيقة يمكن أن يشير المرء إلى هذا الصوت الروائى على أنه الحالم. هل الحالم نفسه مسئول عن سرد كل هذه الأحلام؟ هذا ما يفترضه القارئ على الرغم من عدم وجود سبب لذلك. وهل الحالم ذكر أو أنثى؟ إن النوع الإنسانى غير محدَّد فى أغلب الأجزاء. فى إحدى الحالات. يقول الحالم: «اتخذت مجلسى كتلميذ» وفى حالة أخرى يرحب به كـ «أستاذ»[٣٠]. ويميل القارئ إلى

افتراض أن فاعل كل تجارب الحلم ذكر (لأن الكاتب ذكر؟) وفى أحد أجزاء الأحلام (المبحوث بالتفصيل أدناه)، يعطى الحالم اسمًا مذكرًا، وإذا كانت الأوضاع الاجتماعية التى يظهر فيها الحالم ترتبط عادة فى الشرق الأوسط بحالة المذكر، فليس من الضرورى أن ينطبق هذا الارتباط على الأحلام، من ثم تبدو هذه الالتباسات السردية حديثة ليس بالمعنى الفنى فحسب وإنما بالمعنى الحضارى كذلك، إذ تمثل ابتعاداً عن التراث الإسلامى المتعلق بالحلم.

لايمكن أن نعتبر من ثَم سلسلة محفوظ القصصية تقليداً مباشراً أو حتى زائفًا لسرد الأحلام التراثى. ولذلك فهى تتميز عن نصوص محفوظ الأخرى المحاكية للنصوص القديمة مثل «رحلات ابن فطومة». ولقد كانت الأحلام فى التراث العربى مقسمة إلى نوعين: تلك التى كانت واضحة نسبيًا وتلك التى كانت تحتاج إلى تفسير. وقد حققت الأحلام عدداً من الوظائف، منها التنبؤ بالأحداث السياسية، وحل الجرائم أو الخلافات، وعلاج المرض. وقد استلزمت قصة الحلم فى الإنتاج الأدبى الكلاسيكى عادة لا مجرد رواية الحلم وإنما تفسيره أيضًا إذا دعت الضرورة لذلك، وأحيانًا حتى تحقق نبوءة الحلم. وفى هذه الروايات للحلم يستيقظ الحالم بشكل مطرد بحيث تبقى حالة الحلم مرحلة مؤقتة(٣١). مثل ما رأيناه فى المثال الذى أورده خليل بن أيبك الصفدى الخاص برؤية على بن أحمد الحنبلى لشيخه فى الحلم، الذى أخبره فيه عن اسم سارق الحرير ومكانه، والذى أشرنا إليه من قبل(٣٢).

فى مقابل ذلك فإن تركيب أجزاء الحلم عند محفوظ تركيب بسيط بمعنى ما، حيث تُلْحَق العبارة التى تقدِّم حالة الحلم («رأيت فيما يرى النائم») مباشرة بسرد الحلم المقدِّم فى أغلب الأحيان «أن»، «حلمت أن...». وفى أربعة عشر سرداً من القصص السبع عشرة، لا توجد أية إشارة لحالة استيقاظ. تروى حالات الحلم الواحدة تلو الأخرى، لا يقطعها سوى المادة الافتتاحية المؤلفة من رقم الحلم والعبارة الدائمة الوجود. وتتضمن الاستثناءات الثلاثة: فى الحالة الأولى ديك يصيح ويعلن قدوم الفجر. فى الحالة الثانية يصدم الحالم رأسه بالحائط لكى يوقظ نفسه. وفى الحالة الثالثة يدرك الحالم أن الاستيقاظ هو الشئ الوحيد الذى سيخرجه من حالة الكابوس التى يجد نفسه فيها. ويتضمن المثالان الأخيران حالات مهدِّدة لحياة الحالم،

وهما الحالتان الوحيدتان اللتان تظهر فيهما كلمة «كابوس». في أحد هذين الحلمين (الحلم ١٥)، يترقب الحالم إعدامه، وفي الآخر (الحلم ١٦) يقع في أيدي مطارديه ولا يوجد تفسير في أي من السردين لمادة الحلم.

ولغرض الدراسة يمكن تقسيم الأحلام في هذا العمل إلى ثلاث مجموعات:

١- قصص شبيهة بالحكاية تتطور على طول خطوط منطقية ومعقولة ويتفاوت تعقد هذه القصص.

٢- قصص سريالية شبيهة بالحلم تتميز بعدم ثبات التغيرات السردية. ويبدو الحالم هنا منتقلاً من حالة إلى أخرى أو من مكان إلى آخر دون أن يعرف تماماً كيف حدث هذا الانتقال.

٣- قصص أحلام تشير مباشرة إلى التراث الكلاسيكي. وقد تكون هذه القصص إما مباشرة بشكل يمكن قبوله عقلياً، أو أكثر تعقيداً.

يشكل النوع الأول من السرد أربعة من الأجزاء السبعة عشر. ويعتبر الحلم رقم ٧ مثالاً جيداً على هذا النوع. وفيه نجد الحالم في حديقة من أشجار الليمون. يجتمع الناس حول الأشجار ويملأون سلالاً بالفاكهة. يجري شراء وبيع ومساومة. وتؤدي المنافسة إلى تدخل الشرطة وإلى سفك دماء. يتجول الحالم دون سلة، ويقول السمسار باستهزاء: «رجل مجنون جاء السوق بلا مقطف». يخبرنا الحالم بأن عبير الأشجار قد جذبه نحو السوق. ويمدح الأشجار وخضرتها وأغصانها، ثم ينتزع غصناً ويهرب من السمسار. ويمضي الوقت وهو يترنح مع النسيم ويشرب في حرية يعبقها شذا الليمون.

لا يُظْهِر خط القصة في هذا الحلم أية مشكلة في الترابط المنطقي، حيث لايوجد تغيّر في المكان؛ تجري الأحداث الأساسية في حديقة/ سوق. غير أن الترابط المنطقي في خط القصة لا يقتضي ضمناً تفسيراً مبسطاً. ويعمل هذا الحلم كمجاز. تتحول الحديقة التي يبدأ فيها السرد إلى سوق، مكان تجارة، حتى إنه يشكل خطراً على أولئك المنخرطين فيه. لكن الحالم غير مبال بهذا المكان التجاري، فما جذبه إليه

هو عبير الأشجار، الذى هو نفسه عنصر مراوغ، يوجد تعارض بين الرغبات شبه الروحية للحالم والرغبات المادية البحتة للأشخاص الآخرين، حتى إن الحالم يُعْتَبَر مجنونًا لعدم رغبته بالمشاركة فى هذا الوجود التجارى. هل من طريقة أفضل لتصوير عالم اليوم المادى ومحاولة الهروب منه؟

أما النوع الثانى من سرد الأحلام فهو سريالى تبدو فيه الأحداث وكأنها تستحوذ على الحالم، الذى يتحرك آنئذ فى وجود شبيه بالحلم. فى (الحلم١٥)، يسير الحالم منحدرًا فى شارع ضيق طويل وهو مشغول البال ولا ينتبه إلى المارة. فى نهاية الشارع يواجهه بناء يشبه المعبد والمسجد والبيت، يدخله وهو واثق من أنه قد تلقى الدعوة، على الرغم من أنه لا يعلم متى أو كيف استلمها. ثم يعبر دهليزًا ويدخل عبر باب. ولا يرى الحالم من المكان سوى رجل جالس أمام الفسحة. الرجل مسن لكنه فى صحة جيدة، وله مظهر جليل ولحية بيضاء، وينبعث منه عطر يُذَكِّر المرء بالأيام الخالية. يلثم الحالم يد الرجل المسن ويقول بأنه جاء استجابة إلى الدعوة. يجيبه الرجل المسن بأنه متأخر ولكن ذلك لا يمثل مشكلة. يجلس الحالم أمام الرجل المسن، وعيناه منجذبتان نحو عينيه، اللتين يتخيلهما كقطعتين من البلور متوهجتين. يختفى العالم والوجود. ثم يعود الحالم إلى الوعى عندما يلمسه الرجل المسن، ويسمعه يعلق على طبيعة المحادثة. يرغب الحالم فى أن يقول بأنه لم يعد يتذكر أى شىء. لكن الرجل المسن يودعه.

يعود الحالم من الشارع الطويل الضيق وهو يشعر بأنه متصل مع الرجل المسن بخيوط غير مرئية وبأنه سجينه الأبدى. ينطلق إلى نزهته المفضلة رغبة منه فى أن يعود إلى حياته العادية، لكن الخيوط غير المرئية تسيطر عليه. فيقرر بأن يفعل ما يتمناه الرجل المسن وليس ما يريده هو نفسه. يدفعه الرجل المسن لأن يقوم بأشياء عديدة، ويصبح غير قادر على استخدام قواه العقلية أو الحسية. يسمع الحالم الناس تتكلم عما يحدث وعن «الفاعل المجهول». يلحق الناس الحالم وتصبح الدائرة أضيق. بعضهم يطالب بعنقه، وآخرون يريدون له السلامة لكنهم لا يتفقون على شىء. يخبرنا الحالم بأن الرجل المسن لم يثر فيه أية كراهية، وكل ما يريده هو أن يحرر نفسه. لا يعرف كيف يدفعه القدر إلى مكتب التحقيق، لكنه يجد نفسه أمام المحقق الذى يقول

له: «اعترف فهو خير لك». يجيب الحالم بأنه برىء وبأنه لم يكن بإمكانه أن يفعل إلا ما أمره به الرجل المسن. لكن المحقق يجيب باستهزاء بأن الرجل المسن قد أنكر القصة وبأن الحالم كان حرًا وعاقلاً من الناحية القانونية. يجيب الحالم وكأنه يخاطب الرجل المسن:«إنك تعرف الحقيقة فأنقذني !». يبقى الحالم فى السجن مرتقبًا يوم الإعدام. ويحس بالضيق الشديد. ثم يشعر بأن كل هذا مجرد كابوس. فى هذه اللحظة يقرر أن يستيقظ مهما كلفه الأمر. يبدأ بضرب رأسه دون توقف ناشدًا بإصرار حالة اليقظة المرغوب فيها.

يجب قراءة هذا الحلم الخاص بطريقة غير واقعية. إذ لا تتبع الأحداث فى هذا الحلم بعضها بعضًا بطريقة واضحة ومنطقية، ويبدو الحالم كأنه هو نفسه المتلقى السلبى للأفعال عندما لا يكون متلقيًا للأشياء. إن البناء هو الذى يواجهه وليس العكس، وفعله الجازم الوحيد هو ضرب رأسه لكى يستيقظ من الكابوس. والأهم من ذلك، فإن التجربة كلها مغمورة فى البدء بهالة روحية يهدمها فيما بعد النظام البيروقراطى المستعد حتى لإعدام الحالم نفسه. يذكرنا هذا الجزء برائعة نجيب محفوظ الصوفية «زعبلاوى». فى تلك القصة، يُشَبِّه المتكلم (أيضًا راوى ضمير المتكلم)، الذى كان يبحث عن الشيخ زعبلاوى استعادة الوعى بعد حالة حلم شبه صوفية بـ«قبضة رجل شرطة»(٣٣).

يمكن أن نلمس تشابهات بين هذا الحلم والحلم السابق عن حديقة الليمون. فكلاهما يستدعى استعارة روحية، على الرغم من أنها ذات أعراف مختلفة. لكن الحلم الثانى يفعل هذا بطريقة أكثر مباشرة، وتصبح تجربته الروحية، مباشرة تقريبًا ، مهددة، بكابوس بيروقراطى حديث. وتظهر التخمينات الفلسفية- الدينية عن الإرادة الحرة والسببية الإلهية فى كلا الحلمين. ويصور كلا السردين للحلمين محاولة الحالم الهروب من معضلته.

إذا انتقلنا إلى المجموعة الثالثة من قصص الأحلام سنجد ارتباطًا واضحًا فى هذه السلسلة بالتراث العربى- الإسلامى الكلاسيكى. ويوجد أربعة أحلام من هذا النوع فى السلسلة تختلف من حيث درجة التعقيد وأسلوب التفاعل مع التراث.

فى السرد الأول ذى الأصداء الكلاسيكية (الحلم٥)، يوجد الحالم فى استديو فيلم. يقترب منه رجل بدين، ويدرك الحالم أن الرجل هو المنتج، وأنه هو نفسه مندوب لمجلة فنون. خلال الحلم يراقب الحالم تصوير مشهدين، يقع كلاهما فى صحراء فيها شجرة نخيل. فى المشهد الأول - يقترب رجلان - أحدهما عربى والآخر فارسى، من شخص نائم، يخاطب العربى النائم بـ«أمير المؤمنين»، أى بلقب الخلفاء الإسلاميين، يتضح فى النهاية أن النائم هو عمر (يوحى السياق بأنه عمر بن الخطاب رضى الله عنه) وأن الإذن الذى يعطيه المراقبون للتصوير لم يأت إلا بعد توسط الرئيس ريجان. ويتعلق المشهد الثانى الذى يطلِّع عليه الحالم بجحا الأحمق الحكيم فى الحضارة الإسلامية. وعندما يسأل الحالم المنتج لماذا يظهر جحا فى فيلم عن عمر، يتم إخباره بأن المنتج يعمل فى فيلمين فى الوقت نفسه كل منهما يدور حول إحدى الشخصيتين، وبأنه رغب فى الاستفادة من الديكور المشترك لتوفير المال والجهد. وهو يستخدم الممثل نفسه لكلا الفيلمين لأنه نجم شباك ويتفوق فى كل من الدراما والكوميديا. ثم يرى الحالم نفسه يجرى بسرعة هائلة، لكنه لا يعلم إن كان يجرى وراء هدف محدد أم لأن هناك شخصاً يلاحقه محاولاً اعتقاله.

يمهد سرد هذا الحلم الطريق بشكل ما إلى مايليه من سرود، وهو أول سرد مستوح من التراث الكلاسيكى يظهر فى النص، ونلاحظ أن ظهور الشخصيات المستمدة من التراث العربى- الإسلامى يحدث بوساطة تجربة سينمائية. ويثير هذا السياق السينمائى الانتباه إلى الطبيعة الكاذبة للمادة، كأنما التراث الإسلامى - على أحد المستويات - كان مجرد وهم، أو عنصر خديعة وتمثيل، وهما دوران جوهريان فى السينما إلى حد أن هوية الممثل السينمائية.تصبح شيئًا مشكوكًا فيه بما أنه يلعب دورين. إن الحالم هنا هو مجرد مراقب سلبى، بعيد عن التراث المُمَثَّل أمامه. ودوره فى الحلم هو دور شخصية حديثة تراقب شخصيات حديثة أخرى تقوم بأدوار كلاسيكية.

إن ما هو أكثر جرأة يتبدى فى التجاور التناصى لجحا وعمر بن الخطاب. فجحا، الأحمق الحكيم الدائم الوجود فى الحضارة الإسلامية فى كل مظاهرها (هل يبدو غريباً أن اسمه يتغير من العربية إلى الفارسية إلى التركية؟) موضوع جنبًا إلى

جنب مع أمير المؤمنين الثانى ذى الجلال والهيبة[٣٤]، مثال العدالة، ومضرب المثل بسوطه، الذى ينافس بطبيعته المخيفة سيف الحجاج، الحاكم الشهير بقسوته[٣٥]. وفى الحلم، يُقال للحاكم: «عدلت»[٣٦] محييًا بذلك صورة عمر، وواضعًا إياها فى سياق حديث. إن جحا وعمر يعيد تعريف كل منهما الآخر فى هذه اللعبة الاسمية السينمائية المعقدة. لكن النظام السياسى الغربى الحديث المجسد فى الرئيس الأمريكى ريجان يقف خارج هذا التجاور ويعيد صياغته من جديد، حيث نفهم أنه لولا تدخل الرئيس الأمريكى، لم يكن من الممكن أن يُصنع الفيلم. إن التراث ليس مجرد وجود عابر وغير محدد، لكنه أيضًا غير قائم إلا بوساطة الغرب.

تضع تجربة الحلم هذه فكرة الخدعة فى الطليعة. وهذا العنصر ذو الأصداء الكلاسيكية عنصر أساسى فى أحلام محفوظ، وربما يكون أهم سرد عن الأحلام من حيث طوله ومضمونه هو الحلم رقم (٨)، ويمكن أن نعتبره سلسلة من سرود الحلم المصغرة، المكونة من خمسة أجزاء متتالية، غنية بالتلميح الأدبى. هنا لا توجد العبارة الرئيسية «رأيت فيما يرى النائم» إلا فى الجزء الأول فقط من هذه الأجزاء الخمسة. أما الأجزاء الأربعة الأخرى فهى تبين ببساطة تغيرًا فى المكان والمشهد. يجمع بين الأجزاء الخمسة تركيب متشابه إلى حد كبير. يجد الحالم نفسه عادة فى زمان ومكان مجهولين. فى الجزء الأول، هو يوجد هناك فحسب. فى الأربعة الأخر، يُنْقَل إلى مكان جديد على ظهر حيوانات تختلف من جزء إلى آخر. وهو فى وسط حشد من الناس بشكل ثابت، سواء أكان هذا الحشد مظاهرة أم اجتماع. يسمع أحدهم يلقى مواعظ سياسية على الجمهور، يقترب منه، ويتعرف عليه، فنعرف أنه أبو الفتح، يجيب الأخير بقراءة قليل من الشعر، الذى يعلن نهاية الجزء، وتتغير ملابس المتكلم من جزء إلى الآخر: فهو يلبس زيًا أزهريًا فى الأول، بذلة غربية فى الذى يليه، وبنطالاً وقميصًا فى الجزء الثالث. فى الجزء الرابع يتكلم من داخل سيارة مستخدمًا مكبرًا للصوت، أما فى الجزء الأخير فهو رجل مسن.

فى السطور الافتتاحية، يعرِّف الحالم نفسه إذ نقرأ: «رأيت فيما يرى النائم... أننى عيسى بن هشام بطل مقامات الهمذانى ومريد أبى الفتح الإسكندرى»[٣٧]. إذا تأملنا النموذج التركيبى الأكثر شيوعًا فى المقامة وهو ليس النموذج الوحيد بأية حال)

يمكن أن نلخصه فيما يلى: يجد عيسى نفسه فى إحدى مدن العالم الإسلامى ويلتقى مصادفة بمحتال يمارس الاحتيال بشكل دائم. وبعد عرض كلامى مطول يقوم به عادة البطل المحتال، يكتشف عيسى بأنه كان يشهد فى الواقع أبا الفتح يقوم بعمله وهو متنكر. وبعد عملية التعرف هذه، يودع أحدهما الآخر حتى المقامة التالية. غير أن الدور الأدبى لعيسى بن هشام فى مقامات الهمذانى لا ينحصر فى دور الراوى إذ يقوم أحيانًا بحيله الخاصة[٣٨].

لايخلو إذن فى هذا السياق تعريف الحالم بنفسه عند محفوظ من المخاطرة؛ فعيسى بن هشام ليس بطل القصص الهمذانى (كما يقترح الحالم/ الراوى فى سرد محفوظ) بل إنه راويها فقط، ولايمكن أن نعتبره بشكل مطلق تلميذ (مريد) أبى الفتح. إن نص الهمذانى يصور بالتأكيد علاقة الراوى بالبطل المحتال[٣٩] على أنها علاقة أستاذ/ طالب، لكن هذه الصلة لاتتضمن المعانى الصوفية التى توحى بها فى كلمة «مريد»مما يجعلنا نقول إن نص محفوظ الحديث يعيد تعريف السلف الكلاسيكى رابطًا نفسه به بشكل معلن، والعكس أيضًا قد يكون صحيحًا، بما أن النص الكلاسيكى يعيد بدوره صياغة النص اللاحق - الحديث - على مستوى علاقات التناص.

ثمة عيسى بن هشام آخر يكمن فى السلسلة السردية للأحلام عند محفوظ، ولا ينبغى أن ندع الإشارة الصريحة إلى الهمذانى تخفيه عنا. هذا العيسى الثانى، ومن اللافت أيضًا أنه راو، يصدر عن قلم كاتب نهاية القرن التاسع عشر النيوكلاسيكى محمد المويلحى. إن كتابه «حديث عيسى بن هشام» يشكل جزءًا من التجربة النيوكلاسيكية فى الأدب العربى الحديث التى أنجبت أيضًا «شيطان بنتاور» لأحمد شوقى و «ليالى سطيح» لحافظ إبراهيم. ونجيب محفوظ مولع بالقول بأن العمل الوحيد الذى رآه فى بيت والده كان عمل المويلحى. وقد كان المويلحى صديقًا لوالد محفوظ وقد أعطاه نسخة من الكتاب[٤٠]. والأهم من ذلك أن النص النيوكلاسيكى مصاغ أيضًا على شكل حلم، مع أن بواعثه المحركة مختلفة[٤١].

يتبدى لنا إذن أن الأبوة التناصية لهذه السلسلة معقدة إلى حد كبير، حيث تقترن الإشارة العلنية إلى الهمذانى بإشارة كاملة إلى المويلحى. وقد ركَّب كل من

الهمذانى والمويلحى سرداً يلعب التكرار البنيوى دوراً جوهرياً فيه، وهذا العامل ذو أهمية بالقدر نفسه فى نص محفوظ، فلو لم تكن هنالك خمسة لقاءات بين عيسى المعاصر وأبى الفتح الذى عاصره، لما كان للقوة التى يلاقيها القارئ فى الحلم رقم(٨) فى جملة «رأيت فيما يرى النائم» وجود. ومما له صلة أكبر بموضوعنا أن محفوظاً – من خلال تركيبه لهذا النص على شكل سلسلة من القصص المستقلة احتمالياً (مع أنها مرتبطة ببعضها بعضاً) متجنباً بذلك السرد الخطى المطول المألوف فى الأدب الغربى الحديث– قد عاد إلى المناهج السائدة فى النثر العربى الكلاسيكى. ويعمل استدعاء اللحظة النيوكلاسيكية المرتبطة بالمويلحى بوصفه جسراً زمنياً أو محطة فى منتصف طريق العودة إلى مقام السرد العربى الكلاسيكى.

وإذا كان أبو الفتح التراثى قد نفر من النقد السياسى فإن خلفه فى القرن العشرين يجد نفسه فى معترك هذا النقد، ربما نتيجة لهذه الأبوة الهجينة للسرد، إذ يحفل سرد المويلحى بالنقد الاجتماعى(٤٢). إن الحالم فى إنشاء محفوظ المعاصر يستمع إلى خطاب الشخصية المعرفة فيما بعد بأبى الفتح عن السياسة المصرية. وبعد أن يبدأ الخطيب فى الجزء الأول بالحديث عن الاحتلال الإنجليزى والحاجة إلى الثورة، ينتقل إلى ضرورة إطاعة الملك. وفى الجزء الثالث نجد مدحاً للقائد الذى يزيل الملكية، ثم يُبْعَد هذا القائد بقائد أعظم منه، يصبح من ثم موضوعاً للتهليل فى الجزء الرابع. وفى الجزء الخامس والأخير يخاطب صوت الخطيب – الذى أصبح مألوفاً لدينا عند هذه النقطة – حشوداً من الناس فى حداد، معزياً إياهم وطالباً منهم أن يبدأوا الحياة من جديد. ويؤكد لهم أن حكم القائد الأخير كان حكم تعذيب وإفلاس وهزيمة. ولاشك أن التلميحات السياسية واضحة هنا، وكذلك أحداث التاريخ المصرى التى تشير إليها. وابتداء من الإنجليز، مروراً بفاروق ونجيب، وانتهاء بناصر وجنازته، يكون أستاذ الكلمات حاضراً. يجابهه عيسى عندما يسمعه يمدح القادة المتغيرين الواحد تلو الآخر. وفى الواقع إن أبا الفتح يجسد المراكز المتغيرة للنخبة الحاكمة فى مصر مؤيداً القومية والملك، ثم مادحاً نجيب ثم ناصر، ثم ناقداً حكم ناصر بعد وفاته.

يعمل الخطاب السياسى فى سلسلة الحلم هذه على مستويات مختلفة. فعلى أحد المستويات يوجد الخطاب القومى السياسى المرتبط بالأحداث الفعلية نفسها،

حيث يُمدح بعض السياسيين فى فترة ما بينما لا يُمدح غيرهم، وهذا هو التدفق الطبيعى للسياسة. وعلى مستوى آخر فإن وضع الكلمات على لسان أبى الفتح الحديث الذى يتغير مع الرياح السياسية يحوِّل الخطاب القومى إلى مجموعة من التبريرات الساخرة لفترة معينة من الحكم. لكن التلوين لا يتغير إلا عندما تضاف آخر العناصر، أعنى أبا الفتح الهمذانى. وقد كان أبو الفتح الإسكندرى - البطل المحتال فى المقامة التراثية - شخصية فاقدة الضمير. وكانت بلاغته وسيلة لكسب رزقه، كما كان يستثمر مهاراته الكلامية فى بحثه الدائم عن الحيلة. وهكذا فإن تشبيه خطيب سياسى حديث بأبى الفتح هو عمل تدميرى على أقل تقدير.

وإذ يدمج محفوظ أبا الفتح التراثى وأبا الفتح الحديث يعيد تعريف سرده بهذا الشكل بمهارة أدبية فائقة. يقوم محفوظ بدمج الشخصيتين من خلال وسيلة تناصية ماهرة يضع فيها أبياتًا شعرية قالها أبو الفتح الإسكندرى التراثى على لسان خلفه فى القرن العشرين. وينتهى كل جزء من الأجزاء الخمسة فى السلسلة السردية عن الحلم، تمامًا مثل الغالبية العظمى من المقامات الهمذانية، بأبيات شعر يتلوها أبو الفتح المحفوظى. لكن صوته المعاصر هو صيحة بعيدة تأتى من ناظم الشعر القديم. فبدلاً من أن ينظم شعره الخاص (كما فعل بطل الهمذانى المحتال)، يستعير هذا الواعظ الحديث كلمات سلفه دونما واسطة دون أن يعزوها إليه. وهكذا تنتهى كل واحدة من سلسلة الأحلام الحديثة بشعر قديم.

ويمكن فحص الأبيات القديمة فى النص الحديث من وجهات نظر مختلفة، فيمكن أن نتساءل مثلاً: عن ماذا تعبر الأبيات نفسها بما أنها كيان أدبى له وجود خارج نص محفوظ؟ وأية مقامة همذانية هى مصدر كل مجموعة من الأبيات؟ وكيف توضح هذه المقامات نصنا المعاصر؟

إن كل مجموعة من الأبيات المتلوة على لسان أبى الفتح المحفوظى تأتى من مقامة همذانية مختلفة. وبما أن الجزء الأخير من الأحلام يحتوى على مجموعتين من الأبيات فإن عدد المقامات المُستَخْدمة هو ست. فى إحداها«الهرزية»، يبيع أبو الفتح أحجبة لمجموعة من المسافرين ،يجدون أنفسهم فى قارب أثناء عاصفة معرضين لخطر

فقد حياتهم،(الهمذاني، ١٨-١٢٠). وفى أخرى «الفردية» نجد بطلنا المحتال مدرِّب قردة يسلى جمهوراً من الناس بقرد يرقص (الهمذانى، ٩٦-٩٧). المقامة الثالثة المستخدمة هى «المرستانية» وفيها يلعب أبو الفتح دور مجنون فى مصح عقلى، يظهر بلاغته ومعرفته الفلسفية بخطاب عن الإرادة الحرة والعدالة (الهمذانى، ١٢١-١٢٦). وفى «المقامة العراقية» يُظهر المحتال براعته الشعرية، بينما نجده فى «الساسانية» زعيماً لمجموعة من الشحاذين (الهمذانى، ٩٢-٩٥-١٤٢-١٥٠). وأخيراً تقدم «المقامة العلمية» للقارئ مناجاة عن المعرفة وكيف يمكن للمرء أن يكتسبها (الهمذانى، ٢٠٢-٢٠٣).

فى هذه المقامات الست يُظْهِر أبو الفتح مهاراته فى لعب الأدوار. فهو سيد البلاغة والحيلة فى الوقت نفسه. لكن جميع حرفه المفترضة (مدرِّب القردة، رئيس الشحاذين، مجنون، إلخ) دون المستوى المشرِّف. من المؤكد أنه يلعب أدواراً أخرى فى روائع الهمذانى الأدبية، حتى إننا نراه إمام مسجد (مثلاً فى «المقامة الأصفهانية»، الهمذانى، ٥١-٥٤). غير أن الكاتب المعاصر يركز فى اختياراته على الأدوار غير المشرفة التى لعبها أبو الفتح، مما يؤكد عبر التنكر والاحتيال مسألة خداع الجمهور، ومن ثمَّ نقد الخطابة والخطباء السياسيين.

هل يمكن أن نعتبر بطلنا المحتال الحديث مسئولاً عن سلوكه؟ عندما يواجه عيسى الحالم أبا الفتح الحديث، يجيب الأخير بأبيات من الشعر نظمها سلفه الأدبى. وتبررهذه الفواصل الشعرية التحولات فى سلوك المحتال. فليست تغيرات الزمن هى المسئول الوحيد وإنما حماقة العصر وعداؤه للثقافة كذلك. على أية حال، هل بإمكان أبى الفتح هذا أن يفعل غير ذلك؟ غير أن يكون مصدراً لأفعال تبعث على الدهشة؟ قسيس فى دير وناسك فى مسجد، غير مستقر جغرافياً، يقضى ليله فى الشام ونهاره فى العراق. تصبح من ثم مرونة وتعدد براعات الشخصية التراثية نموذجاً لتقلب وزيف الخطاب السياسى الحديث.

فى الحلم التاسع يجد الحالم نفسه فى مدينة خضراء مشبعة بالطبيعة. يتجول فيها دون أن يقابل أى شخص آخر. ثم يرى أسداً يقرأ. فيسأله ماذا يقرأ؟ ويجيبه

الأسد «كليلة ودمنة». وعندما يسأله الحالم لماذا؟ يجيب الأسد: «منه تعلمنا كيف نعيش في سعادة». وعندما يشير الحالم إلى أن المدينة فارغة، يخبره الأسد بأنه ينبغى عليه أن يتعلم كيف ينظر. ثم يستفسر عن مهنة الحالم. وعندما يعلم أن الأخير مغنٍ، يقول الأسد بأنهم لا يستقبلون سوى المغنين، ويطلب من الحالم أن يعرض مهاراته، فيفعل الأخير هذا، ويغنى: لا يوجد فارق بالنسبة إليه إذا كان الليل طويلاً أم قصيراً، لأنه ليس خاليًا من المحن ليلاً أم نهاراً. يرحب به الأسد فى المدينة حاثًا إياه أن يُذَكِّر سكانها ببؤسهم الماضى لكى يصبحوا شاكرين على النعم التى ينعمون بها. ثم ينادى ملك الحيوانات نسراً لكى يأخذ الضيف الجديد إلى فندق الرضا.

فى هذا الحلم يصادف الحالم مرة أخرى شخصية من التراث الأدبى العربى الكلاسيكى. و«كليلة ودمنة» هو عنوان عمل هندى ينتمى إلى النوع الأدبى المسمى مرايا الأمراء (mirror-fo-princes). وقد تُرجِم العمل من اللغة البهلوية (Pahlavi) إلى العربية على يد أحد أقدم كتّاب النثر، وهو ابن المقفع (ت.٧٥٧). والنص عبارة عن مجموعة مركَّبة من حكايات مسلية وردت على ألسنة الحيوان خصصت لأغراض تعليمية(٤٣). والأسد (رمز الملك) هو شخصية أساسية فى الكتاب، وفى سرد محفوظ يبدو أن الأسد يفيد بالفعل من التمعن فى قراءة الكتاب.

ولعل أكثر ما يميز سرد هذا الحلم هو أنه واحد من الأحلام القليلة التى تنتهى برضا الحالم. وهذه النهاية لاتخلو من نقد شيق إذا أخذنا بعين الاعتبار الطبيعة الساخرة، والماكيافيلّية جوهريًا، للحكمة السياسية المستمدة من «كليلة ودمنة».

فى الحلم العاشر نجد الحالم فى صحراء شاسعة لا يسكنها سوى حدأة محلقة. وبينما هو ينصب خيمة لكى يقضى فيها عطلة نهاية الأسبوع، يظهر فجأة رجل يلبس عباءة حمراء. يتبادل الاثنان النظرات والتحيات، ثم يسأل الحالم الوافد إذا كان فى عطلة مثله. فيسأل الآخر الحالم، وكأنه لم يسمع السؤال، من يكون؟ فيجيبه الحالم: «اسمى نديم». «نديم من؟» يرد الوافد. فيجيبه الحالم بأن «نديم» هو اسم وليس صفة. ثم يعبِّر الوافد عن دهشته من ملابس الحالم ويبدأ بتعيين أبنية كانت تنتصب فى المكان، تتضمن قصراً، فيسأل الحالم الوافد، وهو يشك فى سلامة عقله،

متى زار المكان لآخر مرة؟ فيجيبه الوافد: «منذ خمسة آلاف سنة». ثم يعيِّن الوافد مكانًا مفقودًا آخر، ويسأله الحالم، متظاهرًا بأنه يصدق مايقول، من يكون؟ فيجيب بهدوء: «أنا الخضر». «سيدنا الخضر؟» يسأل الحالم. فيستفهم الخضر: «سيدنا؟». فيجيب الحالم: «لقد حظيت بالخلود فأنت سيد البشر». فيرد الخضر بأنه أسير الوحدة. وعندما يعبر الحالم عن رغبته فى مرافقته لفترة، يجيب بأنه لن يستطيع أن يتحمله. ثم يختفى بعيدًا بسرعة البرق.

إن هذا الحلم معقد للغاية فى رسالته عن التراث العربى- الإسلامى. يمر الحالم هذه المرة وهو الشخصية المعاصرة، بتجربة مباشرة ودونما أية وساطة مع شخصية من التراث وهى الشخصية الدينية الأسطورية البارزة للخضر. والخضر - حسب مترجمى حياته - يستطيع أن يطير فى الهواء، ويظهر فى عدة أماكن مختلفة ويتحدث لغات كل البشر. لكن الشىء المؤكَّد عنه دائمًا هو خلوده(٤٤). يعيد سرد محفوظ هذا صياغة الخضر من جديد فى تعابير حديثة ويخلق حوارًا بين التراث الذى تمثله الشخصية الأسطورية والحداثة (التى يمثلها الحالم). وهذا الحوار فعّال بالتأكيد. فبعد أن يكون موضوعًا فى البدء ضمن سياق اختلافات سطحية وخارجية، مثل الملابس والأبنية المهدومة، يبدأ بعد فترة قصيرة بإظهار عبث اللقاء بين ممثلى كل من هاتين الفترتين. ويتمركز هذا العبث حول هوية الشخصيتين، وتحديد كيانهما نفسه.

عندما يسأل الخضر الحالم من يكون يجيب: «اسمى نديم» وهو جواب يبدو معقولاً فى هذه الحال. لكن الخضر يجيب كما قد يجيب عربى من التراث: «نديم مَنْ؟» ولقد كان النديم - بوصفه رفيقًا مرحًا - جزءًا من الحضارة العربية الإسلامية الكلاسيكية، شخص يُخْتير لفطنته ورفقته الطيبة. وجواب الحالم بأن «نديم» هو اسم وليس صفة يذهب إلى قلب المفارقة التاريخية. فإحدى الميزات الظاهرة للنظام الاسمى العربى الكلاسيكى، والغائبة إلى حد كبير فى العصر الحديث، هى ميل عناصر الاسم (بالاستثناء العام للاسم الأول، والاستثناء الجزئى للكنية) للوجود فى توتر دائم بين الاسم (الذى يشير إلى الفرد) والصفة (التى تشير إلى ميزة أو خاصية)(٤٥). بالإضافة إلى هذا، بما أن الاسم يعرِّف عادة الفرد، فإن هوية الحالم تكون فى موضع

شك، على الأقل فيما يخص الخضر. وليس وضع الأخير بأفضل من الأول. فبعد أن يعرِّف نفسه، يتساءل عن اللقب «سيدنا»، و عندما يخبره الحالم عن خلوده، يعيد تعريف هذا الخلود بأنه سجن من الوحدة. لقد تحولت العلامة المميزة للخضر من قوة إيجابية إلى قوة سلبية ببلاغة لافتة للانتباه.

لكن الحوار بين التراث والحداثة يذهب إلى أبعد من هذه المحادثة. يبدأ سرد الحلم بالحالم وهو ينصب خيمته فى بيئة صحراوية، فى الواقع هو ينصب مخيمًا مثل أسلاف العرب البدو. وعندما يظهر الخضر، ينعى المواقع الزائلة للأيام السالفة. إن هذا الجزء كله يمثل صدى للتراث الشعرى العربى الكلاسيكى. فقد كانت القصيدة التقليدية، ذات المقام الرفيع، تبدأ باستدعاء شجي لموقع خيمة مهجور. وكانت أطلال المدن المهجورة عنصراً متكرراً فى الشعر العباسى[٤٦].

لكن تجربة الحلم هنا - من خلال ارتباطها الثنائى - تشكك فى ملاءمة التقليدى لسياق حديث؛ ينصب الحالم خيمته ليمضى عطلة نهاية الأسبوع، وهو مفهوم حديث، وعطلة نهاية الأسبوع نفسها هى فى العربية عبارة حديثة. هذا الارتباط الثنائى ينطوى على مفارقة تاريخية، وإذ يؤدى إلى اللقاء مع الخضر يمثل تعليقًا آخر على اتساع الفجوة بين التقليدى والحديث.

وربما تكون نهاية سرد الحلم أكثر بلاغة فى هذا الخصوص. يحاول الحالم الحديث أن يرافق الخضر ولكنه لا يقابَل إلا بصد الأخير واختفائه بسرعة البرق. وقبل أن يغادره يجيب الخضر بآية قرآنية استخدمها الخضر القرآني خلال لقائه مع موسى فى سورة الكهف[٤٧]. إن الاستعارة من نص هو من أكثر النصوص الإسلامية قداسة يمزج هوية الخضرين، بالطريقة نفسها التى يضع فيها الشعر المستعار أبا الفتح الحديث فى تواطؤ مع سلفه الأدبى.

وإذا اعتبرنا الأحلام التى تحتوى على المادة الكلاسيكية وحدة أدبية واحدة، يعطينا هذا اللقاء مع الخضر ختام المجموعة. وهو - فى الواقع - ختام قاتم، يمضى فيه التراث دون أن يلاحظه الشخص الحديث. يستطيع المرء أن يقوم بدور شخصية فى نص كلاسيكى (كالمقامات)، ويستطيع أن يحاول الهروب إلى عالم الحيوانات

الأسطورى فى «كليلة ودمنة»، لكن اللقاء الحقيقى مع التراث العربى- الإسلامى محكوم عليه بالفشل.

على الرغم من هذا التعليق المتشائم على الحوار بين التقليدى والحديث، تعتبر لقاءات التراث العربى- الإسلامى فى هذه الأحلام لقاءات نافعة بمعنى من المعانى؛ فهى تلفت الانتباه إلى تفوق السرد/ الكتابة. ويوجد تفاؤل ضمنى يكمن فى أن بطل المقامات هو الراوى وليس المحتال. ويظهر الغناء كعنصر إيجابى فى الحوار مع الأسد. كما أنه ينقذ الحالم وأفراداً آخرين من مصيبة محتمة فى الحلم الثانى. ومن ثم يبدو المغنى مظهراً من مظاهر الحالم الرئيسية وإشارة واضحة إلى الكاتب.

تفترض هذه النظرية أن الحالم/ راوى ضمير المتكلم هو الشخص نفسه فى كل قصص الحلم، وهناك بالفعل عناصر موضوعية مهمة تتكرر فى الأجزاء السبعة عشر. وأقوى هذه العناصر، هو – دون شك – الرغبة فى الهروب. فى أغلب الحالات يجد الحالم نفسه هارباً من مطارد أو مطاردين، مجهولين بالنسبة إليه فى بعض الأحيان. ويسود المجموعة إحساس برُهاب الاحتجاز، وأحياناً بجنون الارتياب. وأخيراً –فى آخر أجزاء الحلم – يتمكن البطل من الهروب.

ويعد الحلم السابع عشر – آخر سرد للأحلام – تحذيرياً بشكل لافت. فبينما يرى الحالم فترات من التاريخ تعرض أمامه، تجتاحه رغبة عارمة بالذهاب إلى القمر. لكنه محاط بأثاث كثير يغطى الجدران ويسد النوافذ. ولأن جسده مثقل بالجوائز والهدايا الثمينة، تتعذر عليه الحركة ويبدأ الغوص فى الأرض. يشعر بأنه ينتظر زائراً مهماً لكنه يتساءل أين سيجلسه. يزيل الجوائز من حوله ويرمى بالأثاث يميناً ويساراً إلى أن يصنع ممراً لنفسه. يتنفس بعمق ويُدْهَش لخفة جسده. يكون الزائر على وشك الوصول لكن الحالم غير قادر على انتظاره لأنه يبدأ بالارتفاع عن الأرض. ثم يتبين له أنه يطير فى الفضاء وأنه يمضى بسرعة أكبر كلما ارتفع أكثر. يغمره شعور بالانعتاق، ويعده هذا بسعادة تعجز عن وصفها الكلمات.

إن هذا الحلم هو أكثر الأحلام ملاءمة لخاتمة سلسلة قصص الأحلام السبع عشرة، حيث يرمز الهروب الجسدى للحالم، الذى تم أخيراً إلى طرق هروب أخرى.

ويمثل الشكل الأدبى لسلسلة محفوظ أيضًا حرية روائية لكنها هذه المرة حرية تنفلت من تقاليد النثر العادى، الكلاسيكى والحديث على السواء. ويسمح هذا الشكل الأدبى بالمفارقة التاريخية كما يسمح - فى الوقت نفسه - بالتعليق على ذلك النزوع إلى استخدام التراث القديم (وضمنيًا، على النزعة التقليدية الجديدة) فى الآداب العربية المعاصرة. فربما يكون كل شيء حلمًا. أو ربما تكون رؤية المعرفة فى الأحلام غير ممكنة، كما قال أبو الفتح فى «المقامة العلمية» (الهمذانى، ٢٠٢).

لعل هروب الحالم بطريقته الغريبة الخاصة ينذر برغبة ما. لقد جلبت جائزة نوبل بالتأكيد مجدًا عظيمًا لمحفوظ، لكنها كانت أيضًا عبئًا على صحته المتداعية. فالجماهير تسعى إليه (هل نجرؤ على القول إنها تطارده؟). وأضواء كاميرات التلفزيون تُزعجه. هل تثقله الجائزة جسديًا كما حدث للحالم الذى رغب فى الهروب إلى السماء، لكن علامات النجاح الأرضية أثقلت جسده؟ لعل هذا السرد من هذا الحلم هو فى الواقع نوع من التنبؤ المدهش، لكنه لم يكن ليدهش أسلاف محفوظ الأدبيين.

الهوامش

*- نشرت هذه الدراسة في: Naguib Mahfouz From Regional Fame to Global Recognition,eds. Michael Beard and Adnan Haydar. Syracuse: Syracuse University Press, 1993.

١- انظر - على سبيل المثال - الجزء الخاص بنجيب محفوظ في Aramco World, 40,no.2 (Mar-Apr. 1989) خاصة ص١٧.

٢- حافظ إبراهيم «ليالي سطيح» تحقيق وتقديم عبد الرحمن صدقي (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤). محمد المويلحي «حديث عيسى بن هشام» (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤). أحمد شوقي «شيطان بنتاءور» الواردة في عرفان شهيد «العودة إلى شوقي» (بيروت: الأهلية للنشر والتوزيع ١٩٨٦)، ص ٥٦٩. انظر أيضاً:

Roger Allen: "An Annotated Translation and study of the Third Edition of Hadith Isa ibn Hishaam," (ph. D. diss., Oxford, 1968);223 Roger Allen, "Hadith isa ibn Hisham by Muhammad al-Muwailihi: A Reconsideration", Journal of Arabic Literature 1 (1970): 88-108; Shahid, 545-66;

وانظر أيضاً:

فدوى مالطي دوجلاس: الوحدة النصية في ليالي سطيح دراسة متضمنة في هذا الكتاب

Matti Moosa, The origins of Modern Arabic Fiction, (washington, D.C; Three Continents, 1983), 93-121.

٣- لتاريخ الرواية العربية الحديثة في مراحلها الأولى، انظر:

Roger Allen, The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction (syracuse: syracuse university press, 1982) 19-45.

٤- في سياق الرواية فإن أفضل مثال على هذه النزعة الأدبية هو- دون شك- جمال الغيطاني في «الزيني بركات». وفي سياق القصة القصيرة، انظر قصة الغيطاني البارعة «هداية أهل الورى لبعض مما جرى في المقشرة». انظر أيضاً: «أوراق شاب عاش منذ ألف عام»، (القاهرة: مكتبة مدبولي، دون تاريخ)، ص٨٣-٩٨.

٥- تقي الدين المقريزي «كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار؛ المعروف بـ«الخطط المقريزية». (بيروت: دار صادر، دون تاريخ).

٦- علي باشا مبارك، «الخطط التوفيقية لمصر القاهرة»، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠).

٧- الغيطاني «خطط الغيطاني»، (بيروت: دار المسيرة، ١٩٨١).

٨- محمد مستجاب، «من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ»، (القاهرة: مكتبة النيل للطباعة والنشر، ١٩٨٢)، ص٤. انظر أيضاً: فدوى مالطي- دوجلاس، «من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ وتدمير طقوس الحياة واللغة»، «إبداع»، ١. ٦-٧ (١٩٨٣): ص٨٦-٩٢. والدراسة متضمنة في هذا الكتاب.

٩- إميل حبيبي، «إخطية»، (قبرص: كتاب الكرمل، ١٩٨٥)، ص٩. انظر أيضًا: سعيد علوش «عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي»، (الدار البيضاء: المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، ١٩٨٦).

١٠- محمود المسعدي، «حدث أبو هريرة قال»، (تونس: دار الجنوب للنشر، ١٩٧٩). انظر أيضًا: محمود طرشونا، «الأدب المريد في مؤلفات المسعدي»، (تونس: La Maghrebine pour l'Impression, l'Edition et la publicite (1989).

١١- Linda Hutcheon, "Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox" (New York: Metheun, 1984): partrical Waugh, Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, (London: Metheun, 1984).

١٢- يوسف القعيد، «شكاوى المصري الفصيح»، الجزء١، (بيروت: دار المسيرة، ١٩٨١): الجزء٢، (القاهرة: دار المستقبل العربي، ١٩٨٣)، الجزء ٣، (القاهرة: دار المستقبل العربي، ١٩٨٥).

١٣- انظر فدوى مالطي- دوجلاس، «يوسف القعيد والرواية الجديدة»، «فصول» ٤ . ٢ (١٩٨٤): ص١٩٠-٢٠٢ والدراسة متضمنة في هذا الكتاب.

١٤- Alain Robbe-Grillet, "Les gommes," (Paris: Les Editions de Minuit, 1973).

١٥- Donald Barthelme, "Snow White," (New York: Atheneum, 1986).

١٦- Italo Calvino, "The Castle of Crossed Destinies, "trans. William Weaver, (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977); John Gardner, Grendel, (New York: Vintage, 1985).

١٧- انظر، على سبيل المثال، هتشيون (Hutcheon)، ص٢٢-٣٤، ٨٢-٨٥: ڤو (Waugh) ص ٤٠-١٠٠.

١٨- نجيب محفوظ، «ليالي ألف ليلة»، (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٢).

١٩- نجيب محفوظ، «رحلات ابن فطومة»، (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٣).

٢٠-جمال الغيطاني، «نجيب محفوظ يتذكر»،(القاهرة: أخبار اليوم، ١٩٨٧).

٢١- نجيب محفوظ، «رأيت فيما يرى النائم»، في «رأيت فيما يرى النائم» (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٢)، ص١٣٩-١٧٣. عندما نحلل الأحلام في النص، سنشير إليها ببساطة من خلال أرقامها - مثلاً الحلم١، الحلم٢، إلخ.

٢٢- نجيب محفوظ، «زعبلاوي»، في «دنيا الله»، (بيروت: دار القلم، ١٩٦٢)، ص١٤٨.

٢٣- انظر، على سبيل المثال، الكرماني «صحيح البخاري بشرح الكرماني»، (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٨١)، ٢٤: ص٩٤-١٤٣.

٢٤- انظر، على سبيل المثال:

Toufic Fahd, La divination arabe, (Leiden: Brill, 1966), 329-363; Artemidore d' Ephese, "Le livre des songes." trans. from the Arabic of Hunayn ibn Ishaq, (Damascus: Institut Francais de Damas, 1964);

النابلسي، «تعطير الأنام في تعبير المنام». (القاهرة: عيسى البابي الحلبي، دون تاريخ). ابن سيرين، «منتخب الكلام في تفسير الأحلام»، مطبوع في هوامش النابلسي.

٢٥- انظر على سبيل المثال، أحمد الصبُاحي عوض الله، «تفسير الأحلام» (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٧٧). إبراهيم محمد الجمل، «اخترت لك من التراث: تفسير الأحلام للإمامين الجليلين ابن سيرين والنابلسي». (القاهرة: مكتبة القرآن، ١٩٨٢).

٢٦- انظر:

Fedwa Malti-Douglas, "Dreams, the Blind, and the Semiotics of the Biographical Notice," Studia Islamica, 51 (1980): 144.

٢٧- أخذت هذه الترجمة للمصطلح الإنجليزي (registers) من كتاب محمد عناني، «المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي- عربي». (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ١٩٩٧).

٢٨- للغموض المحتمل بين (رؤيا) و (حلم) في اللغة العربية، انظر: فهد، ص٢٦٩-٢٧٢.

٢٩- الكرماني، ٢٤:ص ١١٣.

٣٠- محفوظ «رأيت»، ص١٤٥-١٤٨.

٣١- انظر، على سبيل المثال: "Malti-Douglas"Dreams

٣٢- ورد ذكر هذا الحلم في أكثر من موضوع من هذا الكتاب، انظر مثلاً الدراسة السابقة عن الأحلام في ثلاث قصص هامش رقم ٤٦.

٣٣- محفوظ، «زعبلاوي»، ص١٤٨.

٣٤- عن جحا، انظر عباس محمود العقاد، «جحا الضاحك المضحك». (القاهرة: دار الهلال. دون تاريخ): Charles Pellat "Djuha" E12

٣٥- انظر، على سبيل المثال، القلقشندي، «مآثر الإنافة في معالم الخلافة»، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، (بيروت: عالم الكتب، دون تاريخ)، ١:ص٩٢.

٣٦- محفوظ «رأيت»، ص١٤٩.

٣٧- المرجع نفسه، ص١٥٤.

٣٨- بديع الزمان الهمذاني، «المقامات»، تحقيق محمد عبدو، (بيروت: دار المشرق، ١٩٦٨)؛ فدوى مالطي-دوجلاس، «بديع الزمان الهمذاني»، في:

Encyclopedia Iranica, (London: Routledge and Kegan Paul, 1988), 3:377-79; James T.Monroe, "The Art of Badi al-Zaman al-Hamadhani as Picaresque Narrative," (Beirut: American University of Beirut, Center for Arab and Middle East Studies, 1983).

٣٩- لقد أثبت النقاد علاقة التلمذة هذه بصورة قوية. انظر، على سبيل المثال:

Abd al-Fattah Kilito, "Le genre seance: Une Introduction", Studia Islamica 43 (1976): 36-37; Monroe, 24.

٤٠- الغيطاني، «نجيب محفوظ»، ص١٤، ٢٥.

٤١- المويلحي، ص١.

٤٢- ألان، «حديث».

٤٣- لويس شيخو، محقق، «كتاب كليلة ودمنة»، (بيروت: دار المشرق، ١٩٦٩).

٤٤- A.J. Wensinck, "Al-khadir (al-Khidr)" EI2.

انظر أيضاً: الثعالبي، «قصص الأنبياء»، (بيروت: دار القلم، دون تاريخ)، ص٢١٧-٢٣١.

٤٥- انظر:

Fedwa Malti-Douglas, "Sign Conceptions in the Islamic World," in Semiotics:A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture, ed, Roland Posner, Klaus Robering and Thomas E. sebeok, (Berlin: Walter de Gruyter, 1998), v.2. PP. 1799-1814.

٤٦- انظر:

Jarsolav Stetkevych, "spaces of Delight: A symbolic Topoanalysis of the Classical Arabic Nasib" in Critcal Pilgrimages: Studies in the Classical Arabic Tradition, ed. Fedwa Malti-Douglas, special issue of Literature East and West (1989): 5-28.

٤٧- القرآن، «سورة الكهف»، الجزء ٦٧. تتكرر العبارة «لن تستطيع معي صبراً» عدة مرات أثناء اللقاء بين موسى والخضر في السورة القرآنية.

العمى والنزعة الجنسية(*)
الأبنية العقلية التراثية فى قصة يوسف إدريس
«بيت من لحم»

ينشغل النقد المعاصر(١) بمجالين يرتبط كل منهما بالآخر، وهما النوع الإنسانى (gender) والنزعة الجنسية (sexuality). وتنبع أهمية هذين المجالين من أنهما لا يشتغلان بمعزل عن أمور ثقافية أخرى ، بل إنهما يرتبطان جدليًا بها. ومن ثمَّ يشكلان جانبًا من جوانب الأبنية العقلية المميزة لثقافة ما. على هذا الأساس نجد ارتباطًا وثيقًا بين موضوع العمى ومفاهيم النزعة الجنسية فى الحضارة العربية، ومن ثمَّ فى الآداب العربية. هذا مانراه - بشكل مؤكد - فى الأدب العربى الحديث. ولا يعنى هذا أن الأبنية العقلية التى تتخلل الآداب العربية فى القرن العشرين تنبع كلها من أصل حديث،، أو أن الروايات والقصائد والقصص التى ظهرت فى القرن الماضى تنهل من التراث الأدبى فحسب، وإنما من التراث الثقافى العام للحضارة الكلاسيكية كذلك.

من ثمَّ لن نتمكن من أن نفهم الكتابة العربية الحديثة إلا إذا أخذنا فى اعتبارنا الحضور المستمر للأبنية العقلية الكلاسيكية. وهو مانقترحه فى هذه الدراسة لفهم الروابط بين مجالى العمى والنزعة الجنسية فى الكتابات الحديثة باعتبارها تعبيراً عن حضور حى لهذه الأبنية.

وتمنحنا أحد نصوص أستاذ القصة القصيرة العربية يوسف إدريس فرصة كبيرة لعزل هذه الأبنية. وكما هو معروف فإن يوسف إدريس واحد من أبرز رواد القصة القصيرة فى مصر (ولد عام ١٩٢٧؟) وعمل كطبيب لفترة ثم كرس حياته للأدب وللقصة القصيرة على وجه التحديد.

سنتوقف إذن عند «بيت من لحم» و هى- دون شك- قصة رفيعة المستوى من قصص إدريس. تحكى القصة عن أرملة وبناتها الثلاث، علاقتهم الوحيدة بمجتمع الذكور تتمثل فى مقرئ أعمى للقرآن. تتزوج الأم من الرجل الأعمى استجابة لمطلب

بناتها، وفى آخر الأمر- وعبر لعبة تبادل لخاتم الزواج- يعرف القارئ أن الرجل الأعمى يوزع خدماته على كل إناث البيت(٢).

لاتكمن مهارة يوسف إدريس بالطبع فى صناعة حبكة مسلية، بل من خلال عدد من العوامل التى تصنع قصة فعالة. وقد حدد النقاد، منهم ساسون سوميخ (Sas-son Somekh) وب. م. كوربرشوك (P.M. Kurpershoek)، بعض هذه العوامل فى إنتاج إدريس. وتحتل قصة «بيت من لحم» باطراد مكانًا مهمًا فى هذه المناقشات(٣).

توضح أولاً مهنة البطل الأعمى فى هذه القصة سيطرة الأبنية العقلية التراثية على هذا العمل. ويوسف إدريس مثله مثل كتاب عرب آخرين - يمد جذوره إلى هذا التراث حيث دور مقرئ القرآن يسند إلى المعاقين بصريًا(٤). غير أننا نلمس هذه الروابط بشكل أعمق من مجرد اختياره مهنة الضرير. لقد لاحظ النقاد أن موضوع الجنس(٥) موضوع أثير عند إدريس، وتجسد «بيت من لحم» بالفعل الأبنية العقلية الكلاسيكية فى الأدب العربى التى تربط بين العمى والنزعة الجنسية؛ إذ يلتقى هذان الموضوعان فى المصادر التراثية، ليقدما لنا وجهة نظر شرقية بشكل خاص. يُنْظَرُ للرجال العميان على أنهم أقوياء جنسيًا بشكل بارز. ويقول مَثَلُ، عربى كلاسيكى، على سبيل المثال: «أنكح من أعمى»(٦). ويقصد من هذا بالطبع، و كما تفعل الأمثال التى على هذا النمط، أن الأعمى يمتلك هذه الميزة إلى حد أنه يصبح نموذجًا يقاس عليه الآخرون. ويلاحظ العالم الجغرافى والكوزموغرافى «القزوينى» (ت.١٢٨٣)، فى كتابه «عن عجائب الخلق»، أن الأعمى أكثر الناس فحولة، مثلما يميز الخصى بقوة البصر، ويرجع السبب فى ذلك، كما يشرح القزوينى إلى أن الوظيفتين- الرؤية والنزعة الجنسيةّ- تمثلان قطبين متعاكسين غير أنهما متكاملان: «ما هو ناقص فى الأول مزاد فى الآخر»(٧). ويؤدى مقرئ القرآن فى «بيت من لحم» هذا الدور ببراعة عندما ينتقل من أنثى إلى أخرى مرضيًا إياهن جميعًا(٨).

ويبدو أن الراوى فى قصة يوسف إدريس يوسع من هذه النظرة الإسلامية التراثية بطريقة أخرى، و إذا نظرنا إلى مجموع الشخصيات الأنثوية فى «بيت من لحم» سنجده أربعة: الأرملة وبناتها الثلاث. وكما هو معروف جيداً ، فمن حق المسلم

حسب القرآن أن يتزوج أربع نساء شرط المساواة بينهن(٩). ينسجم مقرئ القرآن فى هذه القصة إذن تمامًا مع هذه الإجازة الدينية. وعلى الرغم من أنه لا يتزوج النساء الأربع (وهو شىء غير مشروع فى الإسلام نظراً لمسألة القرابة بينهن) إلا إنه يقوم بدور الذكر متعدد الزوجات بشكل فعلي عن طريق «معاملتهن بالمساواة» على المستوى الجنسي(١٠).

ولا تقتصر مسألة العمى هذه فى «بيت من لحم» على وجود مقرئ القرآن بوصفه مشاراً إليه (referent) أو على الحبكة، بل إن الدلالات اللغوية تلعب دوراً كبيراً فى النص مانحة إياه كثافة رمزية؛ فالعمى هنا ليس مستقلاً أو منفصلاً، بل متداخلاً مع مناح إدراكية حسية أخرى. ومن الممكن أن نرى هذا فى المقدمة الغامضة للقصة. يبدأ النص:«الخاتم بجوار المصباح. الصمت يحل فتعمى الآذان». وتتكرر هذه الجمل قرب نهاية النص(١١). وتشكل هذه الجملة إطار القصة (وليس إطار السرد نظراً لأن الأخير يمتد إلى ما وراء التكرار). وبينما تبدو الجملة الأولى واضحة، فإن الثانية ليست كذلك؛ إذا أُخِذَتْ بشكل حرفى، أما إذا تعاملنا معها على المستوى المجازى يمكن أن نرى أن «الآذان» هى الفاعل و «تعمى» هى الفعل، وبهذا تعنى العبارة عدم القدرة على الإدراك؛ أى الصمم أو الصمت. وتربط هذه الصورة مثل كل الاستعارات صنفين من المفاهيم؛ الآذان مع العيون، الصمم مع العمى، الصمت مع الظلام. وتضيف المقدمة: «فى الظلام أيضاً تعمى العيون»(١٢).

تؤسس هذه المقدمة إذن ثلاثة أشياء: أولاً: ذلك النزوع نحو التقاطع الحسى؛ إذ تتداخل أشكال الإدراك الحسى. ثانيًا: فكرة أن العمى لايقتصر فقط على الإعاقة البصرية أو على الشخص الضرير. ثالثًا: ذلك التكافؤ بين الصمت والعمى («الصمت» هو الذى «أعمى» الآذان)(١٣).

وإذ يبتدئ السرد بالمقدمة، تلعب الأخيرة دوراً فى الكشف عن الأحداث فى نهاية القصة(١٤). من ثمّ لايتمكن القارئ من فهم مغزى صور المقدمة إلا بتكشف عناصر السرد شيئًا فشيئًا. من هذه العناصر يبرز تواصل الإشارات الحسية المتقاطعة فى ليلة الزفاف، لم تقترب الأرملة والمقرئ الأعمى كل منهما من الآخر بينما

سلط نحوهما من البنات الثلاث النائمات زوج من «الكشافات»: «كشافات عيون، كشافات آذان، وكشافات إحساس»[١٥]. وعندما يواجه الزوج زوجته بالتغيير الذى أحسه معها فى الفراش الزوجي ما بين الظهيرة والمساء تخمن ماحدث :«سكتت بآذانها التى حولتها إلى أنوف وحواس وعيون راحت تتسمع»[١٦].

من التحليل السابق للمقدمة، يمكن أن نقول إن ظاهرة تقاطع الإدراك الحسى تتصل بالعلاقة بين العمى والصمت. وفى دراسة بعيدة النظر عن يوسف إدريس يحلل ساسون سوميخ (Sasson Somekh) تطور فكرة الصمت فى النص وتسلسلها، رابطًا إياها بالحالات النفسية للشخصيات الخمس. يلاحظ سوميخ أن «مؤامرة» الصمت تحدث عندما تدخل كل واحدة من الشخصيات إلى اللعبة الجنسية. وبنهاية السرد يصبح معنى الصمت، حسب سوميخ، «الجنس فى معناه الوجودى البدائى»، الجنس الذى لا يأخذ بالاعتبار ما هو شرعى وما هو غير شرعى (الحلال والحرام)[١٧]. هذه النقطة الأخيرة – الصمت بما هو ممثل لنزعة جنسية تتعدى نطاق الأخلاقية – نقطة مهمة سنعود إليها لاحقًا.

علينا إذن أن نرى الصمت فى علاقته بالعمى. فى نهاية القصة لا يبقى هناك أى شك بأن الصمت صمت ينم عن تواطؤ جنسى:«إنما هو أعمق أنواع الصمت؛ فهو الصمت المتفق عليه أقوى أنواع الاتفاق، ذلك الذى يتم بلا أى اتفاق»[١٨]، لكن العمى أيضًا يمثل أحد دواعى التواطؤ الجنسي؛ حيث إن عمى البطل هو الذى يسمح للنساء الأربع بممارسة لعبتهن، تمامًا كما يسمح للمقرئ بالتظاهر بعدم معرفته بما حدث؛ أى أنه متواطئ بعماه أيضًا.

إذ تنتهى القصة، يجسد كل من العمى والصمت مسألة التواطؤ، ويصبح من المنطقى أن نقول إن الصمت يساوى العمى، و فهم هذا التساوى هو الطريقة الوحيدة لاستيعاب المغزى الكامل لاستعارة «تعمى الآذان». بناء على ذلك تمر الصلة بين الصمت والعمى عبر الجنس، بمعنى عبر النزعة الجنسية للأعمى، وهذا بدوره يعكس تركيبًا عقليًا كلاسيكيًا.

لكن ربط النزعة الجنسية بالعمى والصمت يثير مسألة أخرى، وهى ربط العمى والصمت بغياب المسئولية الأخلاقية، بنزعة جنسية تتجاوز «الحرام» و«الحلال» حسب

تعبير سوميخ. ويوجد أساس هذا الربط في مكانين في السرد: الأول قرب نهاية القصة عندما يلاحظ المقرئ الأعمى تحولات شريكته الجنسية (أو شريكاته) فيلوذ في شكه بالصمت، ويأتي ثاني وأهم تطور لهذا الموضوع في الخاتمة. يخبر الراوي القارئ أن المقرئ الأعمى «راح يؤكد لنفسه أن شريكته في الفراش على الدوام هي زوجه». قد تكون شابة أو مسنة، ناعمة أو خشنة، رفيعة أو سمينة. «هذا شأنها وحدها»، شأن المبصرين «ومسئوليتهم وحدهم». هم الذين بإمكانهم فقط أن يتيقنوا، أما هو فكل ما يستطيع فعله هو الشك. «وما دام محرومًا» من بصره، «فسيظل محرومًا من اليقين، إذ هو الأعمى»(١٩).

هل يخرج العمى اللقاء الجنسي من نطاق المسئولية الأخلاقية؟ إن هذه الفكرة مطروحة بالتأكيد. وموجودة في وعي المقرئ الأعمى، لكن المقطع كله يوضح أن المقرئ يستخدم عماه تبريرًا؛ فهو «يؤكد لنفسه»، يغسل يديه من المشكلة- إنها مشكلة المبصرين وليست مشكلته. وتبدو اللامبالاة التي يصرح بها غير قابلة للتصديق؛ لأنها ترتبط بالـ«شك» وليس باللامبالاة. ويبدو هذا بوصفه إشارات داخل عالم أخلاقي، وليس خارجه؛ فالشخص الذي يصر على شكه والذي يجد ملاذًا في التبرير بنقص معرفته ليس غير مبال بأخلاقية أعماله؛ فلو كان هناك تجاوز حقيقي لوجهة النظر الأخلاقية لما كان للتباين بين الشك واليقين أية أهمية.

بالإضافة إلى ذلك، تؤكد الخاتمة على إحساس شخصية الأعمى بالفوارق الجسدية بين شريكاته، من ثمّ فإن اقتراح تجاهل هذه الفوارق من قبل الأعمى يبدو غير واقعي بالنسبة إلى القارئ. فمن المعروف جيدًا أنه بإمكان الأعمى أن يحدد هوية الأشخاص من حوله من خلال مشيتهم، أصوات حركاتهم، وروائحهم. هذه هي الحال بشكل خاص عندما يكون هؤلاء الأشخاص معروفين لديه كما هي الحال في «بيت من لحم». إذن فعلى أقل تقدير، إذا كان يوسف إدريس قد قدم فكرة لا مسئولية الرجل الأعمى (ومن ثم الصمت المرتبط بهذه الحالة)، فإنه قد دعا القارئ أيضًا إلى الشك بذلك.

ويمكن أن نرى بوضوح تميز وحنكة يوسف إدريس على مستوى المعالجة النفسية عندما نقارن هذه المعالجة بالمعالجة الأكثر بساطة لمشكل العمى نفسه ولمسألة

أخلاقية الجنس فى «السمفونية الرعوية» لأندريه جيد؛ إذ يربط جيد بين العمى والبراءة، وحالما تستعيد بطلته بصرها، تعى لا أخلاقية علاقتها مع القسيس أى باسترداد الرؤية فقط تستطيع أن ترى الألم الذى سببته لزوجته(٢٠).

يمكن أن نقول – إذن من خلال الكلمات الأخيرة فى السرد – إن نص يوسف إدريس لا يصور ببساطة نزعة جنسية بمعزل عن الأخلاق، ولا يصور العمى على أنه يعنى اللامسئولية الأخلاقية. وكما لاحظ سوميخ نفسه، فإن النص ينتهى بإشارة قرآنية(٢١). فى الواقع إن العبارة قبل الأخيرة هى اقتباس مباشر من القرآن، والعبارة الأخيرة هى إعادة صياغة لهذا الاقتباس فى صيغة استفهامية.

وبما أن هذا الاقتباس يأتى فى نهاية النص، فإنه يعيد تعريف المادة التى تسبقه بشكل فعّال خالقًا بذلك تناصًا بين «بيت من لحم» والنص الأكثر حضورًا بين النصوص العربية. وقد كان القرآن دائم الحضور فى القصة من خلال مهنة البطل الأعمى. وبما أن إعادة إنتاج أجزاء من القرآن تمثل مخزون البطل، فإنه ليس من المصادفة أن تنتهى «بيت من لحم» بإعادة إنتاج النص القرآنى. إن القرآن يعمل فى كل القصة بوصفه نصًا جانبيًا، وهكذا يمكن قراءة السرد كله على أنه خطاب عن التراث.

وتبدو العبارة التى نحن بصددها عبارة مهمة بما أنها تظهر مرتين فى القرآن، مرة فى «سورة النور» الآية ٦١ ومرة فى «سورة الفتح» الآية ١٧. ويفسر دينيس جونسون– دافيس (Denys Johnson-Davies) فى ترجمته لـ«بيت من لحم» العبارة القرآنية وتحويلها على أنها تساؤل فحواه: «هل تقع مسئولية أخلاق على الأعمى أم لاتقع؟»(٢٢).

وليست هذه بالترجمة الأمثل للآية القرآنية «ليس على الأعمى حرج» الملحقة فى نص إدريس بـ«أم على الأعمى حرج»(٢٣). ويترجم هذا المقطع بشكل صحيح أربرى (Arberry) إلى: «لا يوجد ذنب على الأعمى»(٢٤). وتترجم العبارة التالية له إلى :«أم هل يوجد ذنب على الأعمى؟» إن الكلمة الرئيسية هى بالطبع كلمة «حرج»، التى يمكن أن تشير إلى مكان ضيق بمعنى أى تقييد «جسدى أو أخلاقى»، تحريم جريمة أو شىء

مقدس أو محرَّم[٢٥]، وهذا يعنى أن التساؤل عن المسئولية الأخلاقية فى ترجمة دافيس غير صحيح على المستوى المعجمي، ولا يلائم سياق الآيات القرآنية؛ ففى «سورة النور» يتفق المفسرون على أن المقصود بالآيات هو عدم إضفاء أى مسحة سلبية على الأعمى وعلى الأمر بتناول الطعام معه وكذلك الشأن مع المعاقين الآخرين[٢٦]، ويؤكد القرآن هنا دون شك رفض التصور البدائى (الذى نجده فى التراث الغربى[٢٧])، الذى يرى المعاق البصرى أو الجسدى بشكل عام ملعونًا أو معاقبًا.

ولا يتضح المعنى نفسه فى «سورة الفتح» على هذا المستوى من المباشرة، لكن المفسرين قد فسروه على أنه يعفى الأعمى وسائر المعاقين جسديًا من واجب القيام بالجهاد[٢٨].

لايطرح القرآن إذن مفهوم الغياب أو الخروج عن نطاق المسئولية الأخلاقية، وهى فكرة غريبة عليه على المستوى العقائدى. لعل جونسون- دافيس بعبارته «لا مسئولية أخلاقية» يربط العبارات الأخيرة بالمقطع الذى يسبقها، والذى يشير إلى شك المقرئ الأعمى فيما يتعلق بمسئوليته الأخلاقية. من هذه الناحية فإن ترجمته فعّالة أسلوبيًا، ولكننى لا أتصور أنه بإمكاننا أن ننكر أن شيئًا من معنى الجدل حول المسئولية الأخلاقية الذى يتخلل هذا المقطع قد انتقل، بدوره، إلى العبارات الأخيرة، مكونًا بذلك طبقة من طبقات مغزاها. و تفسير نهاية القصة دون الالتفات إلى هذا يعنى حذف الإشارة القرآنية المتناصة، من ثمّ حذف طبقة إضافية من المغزى، أضيفت إلى الجدل حول المسئولية الأخلاقية الموجود فى المقطع، وإلا فلماذا أضيفت الإشارة القرآنية، طالما أنه كان بالإمكان طرح السؤال بتعابير أخرى؟

ما «ذنب» الأعمى الذى يطرح التساؤل عنه؟ فى سياق «بيت من لحم» والأبنية العقلية العربية بشكل عام، يبدو أنه نزعته الجنسية المفرطة، وهى نزعة ليست خارجة عن نطاق الحكم الأخلاقى وإنما قادرة على كسر القواعد الأخلاقية. لذلك فإن عبارة «لا ذنب» موضوعة فى سياق استفهامى فى نهاية النص. بهذا تصبح «بيت من لحم» تعليقًا جدليًا على التراث؛ حيث يستخدم أحد الأبنية العقلية التراثية، أى قوة الأعمى الجنسية لإثارة الشك حول تركيب قرآنى آخر، وهو عدم وجود مكانة أخلاقية خاصة بالأعمى.

وعبر وسيلة تعد نموذجًا لطرائق يوسف إدريس، يستدرج مقرئ «القرآن» إلى علاقة محرمة، ومن ثمّ يمكن أن تثار هنا مسألة تدمير النص المقدس نفسها .لقد كان تطور المؤامرة الجنسية أيضًا تطورًا للصمت، لصمت محرم هو نقيض الكلمة المشرِّعة للقانون. أى الكلمة الشفوية للتلاوة القرآنية، و لا يتم هذا التدمير فقط من خلال الحبكة ولكن بصورة أكثر درامية، حينما يتم التشكيك فى قول قرآنى فى الكلمات الأخيرة للنص، وليس من المستغرب أن تكون الحالة كذلك عندما تكون قواعد أخرى قد دُمِّرت أيضًا: قواعد الزواج، قواعد إدراك الحواس و- كما أشار النقاد- قواعد بناء الجملة[٢٩].

وإذ تدمر النزعة الجنسية للأعمى على أحد المستويات تدمج على مستوى آخر. وكما ذكرنا آنفًا فى المقدمة، فإن «بيت من لحم» تقطع الحدود الحسية بِحريَّة؛ فيصبح الصمت مساويًا للعمى «تعمى» الآذان، و «فى الظلام أيضًا تعمى العيون»[٣٠]. لاتقترن إذن حالة العمى بمقرئ القرآن فحسب. فبنهاية القصة تكون مثل الصمت، قد غلفت كل الشخصيات. إن عمى الشخصية المذكَّرة يصله بالنساء بدلاً من أن يعزله عنهن، ويمكن فهم هذا تمامًا إذا فُهِم هذا العمى أيضًا كنزعة جنسية مفرطة.

يلخص هذا الإدماج أيضًا مواقف عربية - إسلامية جوهرية تتعلق بالأعمى؛ إذ تبدو المواقف العربية الكلاسيكية نحو المعاقين بصريًا (سواء من حيث الأبنية العقلية والأدوار الاجتماعية) عندما تؤخذ بكليتها- وخاصة عندما تقارن مع المواقف فى الغرب- إدماجية إلى حد كبير. وتعطى مهن مثل مقرئ القرآن مثالاً ممتازًا على ذلك[٣١]. وفى الحقيقة إن تفاعل أبنية الإدماج العقلية مع الأدوار الاجتماعية هو الذى يعطى «بيت من لحم» كثافتها الأدبية؛ إذ يرسم الدور الاجتماعى المُدمَج خلفية القصة، تمامًا كما يخلق البناء العقلى الإدماجى قوتها المحركة النفسية- الجنسية.

الهوامش

*- نشرت هذه الدراسة في - Critical Pilgrimages: Studies in the Arabic Literary Tradition,ed. Fedwa Malti Douglas, "Literature East and West", XXV, 1989, PP. 70 - 78.

١ - انظر على سبيل المثال:
Elizabeth Abel, ed., "Writing and sexual Difference," (Chicago: The University of Chicago Press, 1982); Elaine Showalter, ed, "The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory," (New York: Pantheon Books, 1985); Nancy K. Miller, ed., "The Poetics of Gender," (New York: Columbia University Press, 1986).

وعن العالم العربي الإسلامي انظر على سبيل المثال:
Fatna Ait Sabbah, "La femme dans L'inconscient musulman," (Paris: Albin Michel, 1986).

٢ - يوسف إدريس، «بيت من لحم»، في يوسف إدريس «بيت من لحم»، (القاهرة: دار مصر للطباعة، ١٩٨٢)، ص ٣-١١. وقد ترجمت هذه القصة إلى الإنجليزية من قبل دينيس جونسون- دافيس (Denys Johnson-Davies) بعنوان (House of Flesh) في:
Denys Johnson-Davies, trans."Egyptian Short Stories" (Washington: Three Continents Press, 1978), pp. 1-8.

ومن قبل منى ميخائيل (Mona Mikhail) بعنوان (A House of Flesh) في:

Roger Allen, ed. "In the Eye of the Beholder: Tales of Egyptian Life from the Writings of Yusuf Idris," (Minneapolis and Chicago: Bibliotheca Islamica, 1978), pp.191-198.

٣ - انظر على سبيل المثال:
Sasson Somekh, "Language and theme in the Short Stories of Yusuf Idris," Journal of Arabic Literature, 6 (1975): 89-100;

«دنيا يوسف إدريس»، تحقيق ساسون سوميخ، (القدس: مطبعة الشرق التعاونية، ١٩٧٦)؛
P.M. Kurpershoek, "The Short Stories of Yusuf Idris" (Leiden: E.J Brill, 1981)

ساسون سوميخ، «لغة القصة في أدب يوسف إدريس»، (عكا: مطبعة الساروجي، ١٩٨٤). انظر أيضًا: «أدب ونقد»، ٣٤ (ديسمبر ١٩٨٧)، عدد خاص عن يوسف إدريس.

٤ - Fedwa Malti-Douglas, "Mentalites and Marginality: Blindness and Mamluk Civilization," in The Islamic World from Classical to Modern Times: Essays in Honor of Bernarnd Lewis, eds. C.E. Bosworth et al., (Princeton: Darwin Press, 1989), pp. 211-237.

لمظاهر أخرى لهذا الدور التراثي للمعاقين بصريًا فيما يتصل بطه حسين، انظر:

Fedwa Malti-Douglas, "Blindness and Autobiography:al-Ayyam of Taha Husayn" (Princeton: Princeton University Press, 1988). Chapters 2,3 and 5.

٥ – يشمل كوربرشوك (Kurpershoek) «بيت من لحم» مع أمثلة أخرى من «سلوك جنسي منحرف» ضمن إنتاج الكاتب الأخير. Kurpershoek", Short Stories", pp. 132-133 وحسب سوميخ، فإن الجنس فى المؤلفات الإدريسية الأخيرة معالج بشكل وجودى وهو يحكم بشكل مطلق. كما أنه نهاية كل النهايات وطوق الخلاص الإنسانى. Somekh, "Language and Theme," p.93.

انظر أيضًا: Somekh, "Introduction," in Dunya, ed. Somekh, pp. 14-15. بالإضافة إلى الكتاب النقدى السابق الذكر، انظر على سبيل المثال: غالى شكرى، «أزمة الجنس فى القصة العربية»، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١)، ص٢٣٩-٢٦٥؛

Catherine Cobham, "Sex and Society in Yusuf Idris:Qa al-Madina," "Journal Of Arabic Literature," 6 (1975): 78-88.

وقد أوضح يوسف إدريس نفسه، فى مقابلة معه، أن الجنس بالنسبة له يساوى الحياة. انظر سامر الصائغ، «يوسف إدريس: الكتابة، الثورة، الجنس»، فى «مواقف»٩، مايو- يونيو (١٩٧٠): ص٥٤.

٦ – الصفدى «نكت الهميان فى نكت العميان»، تحقيق أحمد زكى باشا، (القاهرة: المطبعة الجمالية، ١٩١١)، ص٢١-٢٢. الميدانى، «مجمع الأمثال»، (بيروت: دار مكتبة الحياة، دون تاريخ)، الجزء ٢، ص٤١٢.

٧ – القزوينى «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات»، تحقيق : فاروق سعد، (بيروت: دار الآفاق الجديدة: ١٩٨١)، ص٢٤٨. قارن: الصفدى، «نكت»، ص٥٤. لجميع تشعبات العمى والنزعة الجنسية فى الإسلام ولتحليل مقارن مع المواقف فى الغرب انظر:

Malti-Douglas, "Mentalites and Marginality".

٨ – لقد أخبرنى زميلى حسن الشامى، وهو بروفسور فى الفولكلور فى جامعة إنديانا، أن الفحولة المميِّزة لدى العميان وخاصة الشيوخ العميان هى عنصر شائع فى الفولكلور المصرى.

٩ – القرآن، «سورة النساء»، الآية ٢. قارن: فريدة النقّاش، «بيت من لحم بين الجنس والدين»، فى «أدب ونقد» ٣٦، (١٩٨٨): ٢٨ وهو على الرغم من عنوانه، تحليل مقارن لقصتين قصيرتين من قصص يوسف إدريس: «بيت من لحم» و«لى لى».

١٠– حسب الشرع الإسلامى، كما هو معروف، الزواج من بنات الزوجة محرم.

١١– إدريس، «بيت من لحم»، ص٣، ٩.

١٢– نفسه، ص٣.

١٣– ينبع تعقد القصة النفسى والرمزى فى مناح عديدة من أن التكافؤ بين العناصر ليس كاملاً على نحو منطقى من حيث اقتران هذه العناصر؛ فمن المفترض أن يكون الشريك الاستبدالى للعمى هو الطرش، لكن ما فعله إدريس بدلاً من ذلك هو أنه ربَط غياب المعطيات الحسية بـ عدم القدرة على الإدراك الحسى، وبذلك خلَقَ تساويًا فى الوضع بين الشخص المعاق إدراكيًا وحسيًا (المقرئ الأعمى) وأولئك الذين يصارعون غياب المعطيات الإدراكية-الحسية (كل الشخصيات).

١٤- هذا يتبع تمييز جينيت (Genette) بين القصة - ما حدث في العالم القصصي في الترتيب نفسه الذى حدث- والسرد- ما هو مسرود في النص- في الترتيب المسرود به في النص انظر:
Gerard Genette, "Figures III" (Paris: Editions du Seuil, 1972),pp.72 - 146.

١٥- إدريس، «بيت من لحم»، ص٦.

١٦- نفسه، ص٨.

١٧- سوميخ، «لغة القصة»، ص١٢٨-١٣١.

١٨- إدريس، «بيت من لحم»،ص ١٠. قارن كوربرشوك (Kurpershoek) في "Short Stories"، ص١٧٩، الذى يصرح في تحليله المقدمة: «في هذا المثال، يعمل القلب (inversion) على تركيز الانتباه على الكلمتين الدلاليتين صمت وظلام اللتين تمثلان على التوالى، حسب الكاتب، «مؤامرة الصمت» و«إهمال الوعى».

١٩- إدريس ، «بيت من لحم»، ص١٠-١١.

٢٠- Andre Gide, "La symphonie pastorale", (Paris: Gallimard, 1925).

إن ويليام ر. بولسون (William R. Paulson) في "Enlightenment, Romanticism and the Blind in France" (Princeton: Princeton University Press, 1987), ص٢٠٩-٢١٠، يفضل أن يؤكد على الشكوك التى تخلقها سذاجة الراوى النفسية. لكن يبدو لى في هذا السياق أن التركيب العقلى الذى نحن بصدده موجود على الرغم من أن ذلك يحدث بوساطة الراوى.

٢١- يذكر سوميخ، في «لغة القصة»، ص١٨ أن قصة «بيت من لحم» تنتهى بإشارة إلى الجملة القرآنية "ليس على الأعمى حرج» (سورة النور، آية ٦١).

٢٢- "No moral responsibility attaches to a blind man? Or does it?" Johnson-Davies, "House of Flesh," ص٧.

وقد ترجمتها منى ميخائيل (Mona Mikhail)، في "A House of Flesh" ص١٩٨، إلى : "You cannot reproach the blind. Or can you?" («لاتستطيع أن تلوم الأعمى. أم هل تستطيع؟»).

٢٣- إدريس، «بيت من لحم» ص١١.

٢٤- "There is no fault in the blind" A. J. Arberry, The Koran Interpreted, (New York: Macmillan Publishing Co. 1974), v.2, pp.54. 227.

٢٥- ابن منظور، «لسان العرب»، (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، دون تاريخ)، الجزء٣، ص٥٦-٦١؛ الزبيدى، «تاج العروس»، الجزء٥، تحقيق: مصطفى حجازى، (الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ١٩٦٩)، ص٤٧٣-٤٨٢؛ ابن سيدة، «المحكم»، الجزء ٣، تحقيق: عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، (القاهرة: مطبعة مصطفى البابى الحلبى، ١٩٥٨)، ص٥٠-٥٢.

٢٦- «القرآن»، تفسير الجلالين (جلال الدين المحلى وجلال الدين السيوطى)، (القاهرة: مطبعة مصطفى البابى الحلبى، ١٩٦٦)، الجزء ٢، ص٧٩-٨٠؛ القرطبي «الجامع لأحكام القرآن»، (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧)، الجزء ١٢، ص٣١١-٣١٩.

٢٧- كثيراً ما ينظر إلى العمى فى الغرب على أنه عقوبة على انتهاك جنسي. انظر على سبيل المثال:

Donald D.Kirtley, "The Psychology of Blindness", (Chicago: Nelson-Hall, 1975)pp.20 27; G.Devereux, "The Self-Blinding of Oidipous in Sophokles: Oidipous Tyrannos", The Journal of Helenic Studies, 92 (1973): 36-49.

٢٨- «القرآن»، المجلد٢، ص٢٥٥: القرطبى «الجامع»، المجلد١٦، ص٢٧٢-٢٧٤. قارن:

W.Montgomery Watt "Companion to the Koran," (London: George Allen and Unwin Ltd. 1967)p.234.

٢٩- Somekh, "Short Stories", "pp.. 93-94; Kurpershock,"Short Stories", p. 179; somekh, «لغة القصة»، ص١٥٢-١٥٧.

٣٠- من اللافت ما نلاحظه فى تركيب إدراك الحواس فى «بيت من لحم»: إذ تتوحد الحواس السمعية والشمية والبصرية وتُوضع فى مقابل الحاسة اللمسية. عندما تصل النساء إلى المعرفة، تصبح الحواس الثلاث الأولى متشابكة، وتنهزم بشكل فعال أمام صمت الجنس. فى مقابل ذلك، تستخدم الحاسة اللمسية من قبل الرجل الأعمى خلال الجنس فقط وتُوضع نتائجها جانباً.

٣١- Malti-Douglas, "Mentalites and Marginality".

قراءة فى قصيدة «زهور» (*)

لابد أن تعبر التجربة النقدية لأى نص عن إعجاب الناقد بالنص ذاته. وأنا أعترف بأن ديوان أمل دنقل الأخير قد أعجبنى وأثر فى بشكل خاص. وأتمنى أن تعتبر هذه الدراسة إسهامًا - وإن كان بسيطًا - فى ذكرى الشاعر والصديق أمل دنقل.

يمثل ديوان أمل دنقل الأخير «أوراق الغرفة(٨)»، بلاشك، مرحلة مهمة فى حياته الشعرية، إذ يحتوى على قصائد تتناول بأسلوب شعرى بارع معركته الشخصية مع المرض الذى أصابه فى سنواته الأخيرة. وتعد قصيدة «زهور» (ص٢٥-٢٨) واحدة من القصائد اللافتة فى هذا الديوان نقرأ فيها:

«وسلال من الورد،

ألمحها بين إغفاءة وإفاقة

وعلى كل باقة

اسم حاملها فى بطاقة

تتحدث لى الزهرات الجميلة

أن أعينها اتسعت - دهشة -

لحظة القطف

لحظة القصف

لحظة إعدامها فى الخميلة!

تتحدث لى..

إنها سقطت من على عرشها فى البساتين

ثم أفاقت على عرضها فى زجاج الدكاكين، أو بين أيدى المنادين،

حتى اشترتها اليد المتفضلة العابرة.

تتحدث لى..

كيف جاءت إلى

(وأحزانها الملكية ترفع أعناقها الخضر)

كى تتمنى لى العمر!

وهى تجود بأنفاسها الآخرة!!

كل باقة..

بين إغماءة وإفاقة

تتنفس مثلى– بالكاد– ثانية.. ثانية

وعلى صدرها حملت– راضية..

اسم قاتلها فى بطاقة!»

تبدو هذه القصيدة للوهلة الأولى بسيطة الشكل والمعانى. ولعل أول ظاهرة يصادفها الناقد فى قصيدة «زهور» هى بساطة اللغة و قلة الصفات، بمعنى أن الأسلوب يبدو وكأنه خال من التعقيد، وهذا بدوره يسمح للقصيدة بأن تعبر عن محتواها الدلالى على نحو مباشر، بمعنى أن القارئ للقصيدة للمرة الأولى يشعر أنه إزاء معنى صريح ومباشر.

ومع ذلك فإن هذه البساطة مضللة، كما سنكتشف من خلال تحليلنا القصيدة. وسنبدأ أولاً بالنظر فى تنظيم القصيدة، ثم ننتقل بعد ذلك إلى الوسائل الأدبية المستخدمة فيها، حيث إن القصيدة تظهر بوصفها عملاً أدبيًا كاملاً يدل على حالة عاطفية عميقة.

تنقسم القصيدة إلى ثلاثة أجزاء:

الجزء الأول يشتمل على الأبيات الأربعة الأولى فى القصيدة، التى تبدأ بإشارة إلى سلال من ورد يلمحها المتكلم وهو بين حالتى «إغفاءة و إفاقة». وكل باقة عليها اسم حاملها فى بطاقة.

أما الجزء الثانى فى القصيدة فيتكون من حديث «الزهرات الجميلة»، وينقسم هذا الحديث بدوره إلى ثلاثة أجزاء، إذ تبتدئ «الزهرات» بكلامها عن قطفها وإعدامها ثم تستأنف الكلام مفسرة:

«إنها سقطت من على عرشها

حتى اشترتها اليد المتفضلة العابرة»

ويبين الجزء الثالث من حديث الزهرات عن مجيئها، لكى تتمنى العمر «وهى تجود بأنفاسها الآخرة».

ويحتوى الجزء الثالث من القصيدة على خاتمتها (الأبيات الخمسة الأخيرة). فنقرأ فى هذه الأبيات عن «كل باقة» وهى «تتنفس مثلى». وتنتهى القصيدة بأبيات عن الباقة وهى تحمل «اسم قاتلها فى بطاقة!»

نحن إذن إزاء قصيدة ذات ثلاثة أجزاء: بداية، و وسط ونهاية. والجزء الوسيط-أى حديث الزهرات- به، بدوره، ثلاثة أجزاء. ومن ثم نستطيع أن نرى القصيدة على الشكل التالى:

١- المقدمة

٢- حديث الزهرات:

(أ) القطف

(ب) السقوط والإفاقة ومن ثم البيع

(ج) تمنياتها بطول العمر وهى تموت

٣- الخاتمة

يمثل كل جزء من القصيدة جزءاً متميزاً، بمعنى أنه يمكننا أن نفحص كل جزء بمفرده، ومن ثم نتساءل عن ترابط الأجزاء، بحيث تظهر القصيدة كاملة.

نرى فى المقدمة المتكلم الذى يتحدث عن لمحه الورد وهو بين إغفاءة وإفاقة،

والباقة تحمل اسم «حاملها». فنحن فى هذه المقدمة إزاء ما نستطيع أن نعتبره وضعاً طبيعياً وعادياً، أى وجود الباقة التى قدمت مع اسم الحامل، وبالطبع يراها المتكلم.

نلاحظ فى المقدمة - فضلاً عن ذلك - صوت الـ«أنا» الشعرى، إذ نقرأ «ألمحها».

أما الجزء الثانى، أى حديث الزهرات. فنصادف فيه تغييراً، هو أن المتكلم فى المقدمة يصبح هو المستمع فى هذا الجزء ونقرأ حديث الزهرات التى تخاطبه، ويقع هو تحت تأثير الفعل. وهذا الحديث بدوره يظهر حالة الزهور التى تعترف بها أمام المتكلم الأصلى.

ونرجع فى الجزء الثالث، أى الخاتمة إلى المتكلم الذى يتحدث عن نفسه وعن الزهرات.. ففى هذا الجزء نكتشف صدى للمقدمة. لكن هذا الصدى يغير الوضع الذى شاهدناه فى الجزء الأول من القصيدة؛ إذ نقرأ الباقة تحمل الآن «اسم قاتلها» بدلاً من «اسم حاملها».

نحن إذن بصدد تطور فى القصيدة ما بين بدايتها ونهايتها. وهذا التطور- فضلاً عن ذلك- يتبدى على نحو واضح، إذا نظرنا بشكل خاص إلى حالة الباقة. يقول أخر بيت فى المقدمة: إن على كل باقة «اسم حاملها فى بطاقة» بينما أخر بيت فى القصيدة يقول: «اسم قاتلها فى بطاقة». إن هاتين العبارتين لهما التركيب النحوى نفسه كما هو واضح. وهما- بالإضافة إلى ذلك- يتكونان من الكلمات نفسها ولم يتغير فيهما سوى كلمة واحدة فقط. ومن ثم فإن هاتين العبارتين تمثلان نوعاً من الإطار الذى يحتوى القصيدة بأكملها تقريباً. إلا أننا نصادف تغييراً أساسياً بين العبارتين. فكلمة «حاملها» فى بيت المقدمة قد أصبحت كلمة «قاتلها» فى بيت الخاتمة. وتمنحنا هاتان الكلمتان مفتاح القصيدة، إذ تدلان على التطور فيها. لكن كيف حققت القصيدة هذا التطور، وما الوسائل الأدبية واللغوية المستخدمة فيها، التى تساعد على تحقيق هذا التطور؟

تتألف أهم الوسائل الأدبية فى هذه القصيدة من تجسيم الزهرات، أو نسبة الصفات البشرية إليها، بحيث تبدو وكأنها كائن حى. وتتضح هذه الظاهرة بصورة

جلية فى الجزء الثانى من القصيدة. فيعلن أول بيت فى هذا الجزء عن كلام الزهرات من خلال العبارة:«تتحدث لى»، بمعنى أن الزهرات قد اقتبست صفات بشرية، وهى القدرة على التحدث. وهذا البيت يفتح الطريق للقصيدة بالتالى لأن تعطى للزهرات صفات بشرية أخرى، فنقرأ- علي سبيل المثال- فى الجزء الأول من هذا الحديث عن «أعينها» التى «اتسعت». وفى الجزء الثانى: «إنها سقطت... ثم أفاقت». أما فى الجزء الثالث من حديثها، فهى تتحدث للمستمع وتفسر «كيف جاءت.. كى تتمنى» له العمر «وهى تجود بأنفاسها الآخرة».

وأتصوّر أن أهم مثال على هذا التجسيم ما نراه فى خاتمة القصيدة حيث يقول لنا المتكلم: إن الباقة «تتنفس» وهى حاملة «على صدرها» «اسم قاتلها». أى أنها لا تتحدث فحسب، بل أصبحت ضحية بالمعنى الإنسانى.

ومن الجدير بالذكر أن ظاهرة التجسيم تتصاعد خلال القصيدة من بدايتها إلى الخاتمة نفسها، بمعنى أننا لا نجد أثرًا لهذا التجسيم إلا ابتداء من الجزء الأول فى حديث الزهرات.أى أن بداية القصيدة- كما قلنا سابقًا- هى بالفعل طبيعية وعادية، إذ تلعب الزهرات دورها المتوقع، كباقة فى الغرفة. بينما تبدأ فى تقمص صفات التجسيم فى أول جزء من الحديث عندما نقرأ أنها «تتحدث». و بالرغم من ذلك فهى تحافظ على صفاتها «الزهورية»- إذا جاز لنا أن نستخدم مثل هذا التعبير- عندما نتحدث عن «القطف» و «القصف» و«الخميلة». وفى الجزء الثانى من حديثها تزداد صفات التجسيم حين نقرأ أنها «سقطت.. وأفاقت»، مع أنها لا تزال تمتلك صفات زهورية، كعرضها فى «زجاج الدكاكين، أو بين أيدى المنادين»، على سبيل المثال. لكننا عندما نصل إلى الجزء الثالث من هذا الحديث نلاحظ أن صفات الزهرات الإنسانية قد غلبت على صفاتها الزهورية. فالصفة الوحيدة الزهورية فى هذا الجزء تتألف من كلمة «الخضر» المستخدمة لتصف «أعناقها»- التى تمثل بالطبع- صفة بشرية. ومن الجدير بالذكر أن الجملة التى تتضمن هذه الكلمة موجودة بين قوسين كأنها تشير فقط إلى شىء إضافى وغير أساسى فى الحديث.

لا غرابة إذن فى أن ظاهرة التجسيم هذه تتصاعد حتى تبلغ ذروتها النهائية فى الخاتمة. ففى هذه الخاتمة تفقد الزهرات كل صفاتها الزهورية وتصبح بشرية تمامًا.

وبناء على تحليلنا هذه القصيدة نستطيع أن نلاحظ أن هذا النوع من التجسيم ليس مقتصراً فى ديوان «أوراق الغرفة (٨)» على هذه القصيدة، بل إن الشاعر يستخدمه على سبيل المثال فى قصيدة «السرير» (ص٣١-٣٧). وفى هذه القصيدة نقرأ حواراً بين المتكلم و السرير، أى أن السرير يصبح له صوت، ويتحدث أيضاً. وعلى الرغم من هذا التشابه إلا أن الدور الذى يلعبه التجسيم فى قصيدة «زهور» يختلف عن استخدامه فى «السرير».

ففى قصيدة «زهور» نجد أن التجسيم هو فعلاً الوسيلة التى تعطى الفرصة للمتكلم بأن يصبح كالزهرات وبالعكس. بمعنى أننا إزاء نوع من الانصهار أو الاندماج بين الزهرات والمتكلم وهذا الاندماج واضح فى جملة «تتنفس مثلى» فى خاتمة القصيدة.

وقبل أن نتعمق فى مفهوم هذا الانصهار أو الاندماج بإسهاب، نرجو أن يسمح لنا القارئ بأن نضيف ملاحظة على هامش التحليل. وهى ملاحظة تتعلق- مرة ثانية- بقصيدة «السرير». ذلك أن أى قارئ لديوان أمل دنقل الأخير فى إمكانه أن يدرك أن هذه القصيدة تشير كذلك إلى نوع من الاندماج عندما يقول المتكلم:

«صرت أنا والسرير

جسداً واحداً .. فى انتظار المصير!»(ص٣٤)

لكن طريقة الاندماج بين المتكلم والسرير الذى «ظَنَّنى- مثله- فاقد الروح» (ص٣٤) تختلف عن الطريقة التى تؤدى إلى الاندماج فى قصيدة «زهور». فالاندماج فى «السرير» يظهر مبكراً فى القصيدة ويقود إلى انفصال فى نهاية القصيدة بين السرير والمتكلم. فالحوار الذى يجرى بين السرير والمتكلم يدل على أن السرير يحرر نفسه من الجسد الموجود فوقه:

«فالأسرة لا تستريح إلى جسد دون آخر

الأسرة دائمة

والذين ينامون سرعان ما ينزلون» (ص٣٧).

وتوجد بالطبع اختلافات أساسية أخرى ما بين القصيدتين وطريقة تناولهما لهذه الظاهرة. لكن بما أن تحليلنا يهتم بقصيدة «زهور» فسوف تقتصر ملاحظاتنا عليها.

كما قلنا آنفًا فإننا إزاء اندماج أو انصهار بين الزهرات والمتكلم وقد حققته القصيدة بواسطة تجسيم الزهرات الذى تصاعد تدريجيًا حتى وصل إلى ذروته فى الخاتمة، حيث فقدت الزهرات صفاتها «الزهورية» بأكملها، واكتسبت بدلاً منها صفات بشرية. هذا الاندماج إذن يربط الزهرات بالمتكلم. فبينما نجد أن التجسيم يمثل ظاهرة تقود إلى الاندماج، نجد فى القصيدة تطورًا متوازيًا سواءً بالنسبة إلى الزهرات أو إلى المتكلم.

ويتضمن هذه التطور استخدام مجموعة من الثنائيات المصنوعة بمهارة تنطبق على كل من المتكلم والزهور. فى البيت الثانى من القصيدة نصادف الثنائية التالية:

إغفاءة/ إفاقة

وهى- بالطبع- تشير إلى حالة المتكلم. بينما فى الخاتمة يتكرر المفهوم نفسه فى ثنائية أخرى:

إغماءة/ إفاقة

هذه الظاهرة تعكس مسألة الاندماج نفسها، إذ نجد أن الخاتمة تلعب دورًا يعكس بداية القصيدة، خصوصًا فيما يتعلق بالتوازى الذى تكلمنا عنه. لكننا، وحتى قبل الخاتمة نفسها، نرى القصيدة وهى تستخدم ثنائية، أو بالأحرى تركيبًا ثنائيًا، يشير بطريق غير مباشر إلى هذه الظاهرة. إذ نقرأ عن الزهرات أنها «سقطت» ثم «أفاقت». فهاتان الكلمتان تستغلان التركيب نفسه خصوصًا إذا تأملنا «إفاقة» مع كلمة «أفاقت».

ولدينا ثنائية أخرى فى حديث الزهرات لا تظهر مباشرة، بل إن علينا أن نستخرجها من الحديث نفسه. وهذه الثنائية موجودة فى الجزء الثالث من الحديث. فنقرأ عندئذ عن الزهرات التى «تتمنى العمر» وهى «تجود بأنفاسها الآخرة». وتتألف

هذه الثنائية من موت الزهرات من ناحية ومن تمنياتها للعمر، من ناحية ثانية. وإذا أردنا أن نعبر عن هذا التركيب بمفهوم مجرد أدركنا أن الجزء الأول منه يتكون من فكرة «الموت» بينما الثانى من فكرة «الحياة» ومن ثم تظهر الثنائية بشكل أوضح: الموت/ الحياة. وبالطبع تحمل هذه الثنائية ما يمكن اعتباره سخرية مرة إذ تجيء تمنيات الحياة من خلال الموت.

إذا تأملنا طبيعة هذه الثنائيات بأكملها سنجدها تدعو، على نحو مثير، إلى الالتفات. إذ إنها تشير إلى حالة من البينية بالنسبة إلى كل من الزهرات والمتكلم. وتعبر البينية بالطبع عن وجود حالتين فى الأمثلة الثلاثة التالية: «إغفاءة وإفاقة» و«إغماءة وإفاقة» و«تمنيات العمر مع الأنفاس الآخرة». ومن ثم فإن هاتين الحالتين تدلان على التقارب بينهما. ونستطيع أن نرى هذا التقارب فى ضوء ما يمكن تسميته مفهوم «اللحظية».

هذه «اللحظية» لا تنحصر فى هذه الثنائيات وحسب. فإذا نظرنا إلى اختيار العبارات نفسها فى النص لاحظنا أن هذا المفهوم موجود حتى على المستوى اللفظى. كما أنه ينطبق أيضًا على كل من المتكلم والزهرات. وبالفعل يساعد على الاندماج نفسه الذى تكلمنا عنه آنفًا.

ففى البيت الثانى من القصيدة يتكلم المتحدث قائلاً: «ألمحها». واستخدام هذا الفعل يدل على رؤية مؤقتة (أو لحظية)، بدلاً من استخدام مثلاً فعل آخر كـ«أراها». بمعنى أننا إزاء هذا الإحساس باللحظية بالنسبة إلى المتكلم. وعندما تتحدث الزهرات نقرأ عن «لحظة القطف» و «لحظة إعدامها». بمعنى أننا هنا إزاء هذا المفهوم نفسه، وإن كان يشير إلى الزهرات. أما فى الجزء الثالث من القصيدة، أى خاتمتها، فنقرأ عن التنفس «ثانية.. ثانية».

ويدل استخدام هاتين الكلمتين فى هذا المثال الأخير على كل من المتكلم والزهرات، حين يقول البيت: «تتنفس مثلى». ونلمح هذا الاندماج أو الانصهار على مستوى الكلمات نفسها. كما أن حالة الانصهار هذه تجسد الاندماج النامى عبر تطور القصيدة نفسها. أى أن الاندماج، من خلال مفهوم اللحظية، قد تصاعد عبر القصيدة لينطوى على كل من المتكلم والزهرات.

نتيجة للتحليل الذى قمنا به حتى الآن نستطيع أن نقول إن القصيدة تتطور بكاملها من بدايتها إلى نهايتها. ويؤدى هذا التطور إلى حدوث انصهار أو اندماج ما بين الزهرات والمتكلم. وكما لاحظنا فقد حققت القصيدة هذا التطور من خلال ظاهرة التجسيم التى تصاعدت فى القصيدة حتى أصبحت الزهرات بشرية تمامًا فى آخر القصيدة. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فقد فحصنا أيضًا الثنائيات ومفهوم اللحظية. وقد ساعد هذان العنصران كذلك على الاندماج، وعلى تطور القصيدة، من حيث تصاعدهما فى القصيدة من بدايتها إلى نهايتها.

ومن الممكن أن نتساءل هنا: ما معنى هذا التطور فى القصيدة؟ وبشكل خاص: ما مغزى الانصهار الذى تم من خلال ظاهرة التجسيم ومفهوم اللحظية؟ يبدو من اللافت أن المتكلم فى هذه القصيدة يتحدث عن الزهور، ولكنه لا يتحدث عن الزهور بشكل عام، بل عن الزهرات فى الباقة، أو بعبارة أخرى، الزهرات التى تم قطفها. وهذا الاختيار- بالطبع- ذو دلالة فى القصيدة، إذ إن الزهور المقطوفة لا تعيش إلا لمدة قصيرة. ويؤدى التحوّل من «حاملها» إلى «قاتلها» إلى جعل عملية إهداء الزهور المقطوفة بمثابة تأكيد طبيعتها سريعة الزوال، إن الزهور المقطوفة تقطف وهى فى ربيع عمرها، والقصيدة بكاملها صورة تؤكد هذا القطف فى ربيع العمر وتؤكد مفهوم الزمنية. بل إنها تقودنا إلى أبعد من هذا فمن خلال اندماج أو انصهار المتكلم مع الزهرات نجد أنفسنا إزاء انعكاس لكل هذه العناصر على المتكلم نفسه. فهو بدوره قد انحصر فى لحظة مؤقتة أو قصيرة. وهو يعلق على زمنيته عند لحظة الانصهار مع الزهور. فقد تم قطفه هو أيضًا فى ربيع عمره بحيث يمكننا أن نقول إنه يعلق على قتله وموته، هو نفسه.

لعل هذا هو ما يميز الفن الرفيع الذى تنتمى إليه هذه القصيدة، يبدؤها الشاعر بأشياء طبيعية وعادية ثم نراها وقد انقلبت عبر وسائل معنوية ولغوية إلى رؤية عميقة للحياة والموت، تفجؤنا بأبعاد ميتافيزيقية وبأسئلة حول وجودنا العميق فى الحياة.

الهوامش

* - نشرت هذه الدراسة فى مجلة "إبداع" عدد خاص فى ذكرى أمل دنقل، العدد العاشر، أكتوبر، ١٩٨٣.

البطل والراوية:
الإبداع الأدبى فى «الجنوبى»(*)

يحكى نص عبلة الروينى «الجنوبى: أمل دنقل»(١) قصة قد تبدو مألوفة، وبالرغم من ذلك فإنه ينطوى على جوانب إبداعية خلاقة على جانب كبير من الأهمية بالنسبة إلى النقاد.

القصة قصة لقاء وزواج وموت مأساوى، لكن «الجنوبى» يعالج هذه العناصر المألوفة بطريقة غير مألوفة، إذ يضفى على هذه العناصر مدلولاً جديداً يعطى نص «الجنوبى» نوعًا من التوتر الداخلى ذا حدة خاصة، يرتفع به فوق مستوى الذكريات العادية.

سينصب تحليلنا إذن على إبراز تلك الخصائص التى يصبح من خلالها هذا العمل عملاً فنيًا مستقلاً عن مجرد كونه شهادة على حياة صاحبه، الشاعر العظيم أمل دنقل من وجهة نظر زوجته، أعنى بوصفه عملاً أدبيًا على قدر كبير من النضوج.

يندرج هذا الكتاب، بطبيعة الحال، فى إطار نوع أدبى بعينه، يختص بالمذكرات الشخصية التى تدور حول شخص ما، غير المؤلف. فنحن إذن لسنا إزاء ترجمة ذاتية أو حتى ترجمة عادية لمؤلف ما، بل إزاء نوع خاص من المذكرات. هذا على الرغم من أن الترجمة الذاتية والمذكرات - بوصفهما نوعين أدبيين - يتقاربان إلى حدكبير، لأنهما مبنيان على التجربة الشخصية، وعلى معرفة المؤلف/ الراوى. ويدل على هذه المعرفة عادة استخدام ضمير المتكلم(٢). وبذلك تخلق المذكرات والتجربة الشخصية ميثاقًا خاصًا بين القارئ والنص(٣). ومن اللافت أن هناك توترًا فى «الجنوبى» بين هذين النوعين الأدبيين. ومن الجدير بالذكر أن هذا النوع من المذكرات الشخصية ليس بقليل فى الأدب العربى فى القرن العشرين؛ إذ نجد عدة كتب يدور كل منها حول شخصية بارزة فى الأدب العربى. ويستطيع أى قارئ أن يلاحظ هذه الظاهرة عندما يتفحص التراث الأدبى بدقة ؛ فلدينا- على سبيل المثال- ذكريات ثروت أباظة حول طه

حسين[٤]، وكتاب عبد الغفار مكاوى عن صلاح عبد الصبور[٥]. وبما أن دراستنا هذه سوف تعالج كتاب عبلة الروينى فليس من المناسب- أو الواجب- أن نقدم قائمة بهذه الكتب، بل يكفينا أن نشير إلى وجودها.

غير أن كتاب عبلة الروينى يندرج فى إطار مختلف؛ إطار المذكرات التى يكتبها قرينُ موضوع الذكريات أو قرينتُه. وتختلف العلاقات الزوجية - بطبيعة الحال - عن علاقة الصداقة أو الرفقة؛ إذ إن الزواج يخلق نوعًا من الروابط ليس لها وجود فى علاقات الصداقة، وإن كانت الأخيرة حميمة إلى حد كبير. تختلف الروابط الزوجية إذن عن روابط الصداقة. وهذا الاختلاف اختلاف نوعى بطبيعة الحال، لا يتعلق بالضرورة بدرجة التقارب. وكما سوف نرى، فإن خصائص هذه العلاقة الزوجية تمثل فى الواقع أهم العناصر وأكثرها إبداعًا فى كتاب عبلة الروينى.

من هنا يمكننا أن نقول إن نص «الجنوبى» يشبه نص سوزان طه حسين «معك»، الذى يقدم إلى القارئ مذكرات المؤلفة عن عميد الأدب العربى[٦]. وسوف لا نهتم فى هذه الدراسة بإجراء مقارنة شاملة بين نصى الزوجتين؛ بل يكفينا أن نقول إن «الجنوبى» يختلف عن «معك» من عدة وجوه. الاختلاف الأول، وهو الأكثر سطحية، أن نص سوزان طه حسين مكتوب باللغة الفرنسية فى الأصل ثم ترجم إلى اللغة العربية. فإلى حد ما نستطيع أن نقول إن النص يضع نفسه فى إطار تراث الأدب الفرنسى؛ وهذا بالرغم من أن موضوع «معك» يدور حول أديب عربى عظيم. لكن هذا الاختلاف بين الكتابين- من وجهة نظر النوع الأدبى أو بناء النص- هو الأقل أهمية. لقد كان على سوزان طه حسين، عندما قررت أن تكتب مذكراتها عن زوجها الكاتب، أن تواجه اختيارات وقرارات أساسية، ترتبط بالعلاقة بين نفسها بوصفها الكاتبة، وزوجها بوصفه المكتوب عنه. وقد واجهت عبلة الروينى، بطبيعة الحال، هذه المسائل نفسها.

ونستطيع أن نشير أيضًا إلى اختلاف آخر بين النصين من خلال عنوانى الكتابين، فعنوان «معك» يدل على وجود شخصية أخرى تتعامل مع موضوع الكتاب؛ وهذا يتضح من خلال حرف الجر «مع» وضمير المخاطب. ونلاحظ الظاهرة نفسها فى

العنوان الفرنسى "Avec Toi"[٧]. وكما أوضح إميل بنفينيست (Emile Benveniste) فإن وجود ضمير المخاطب (هنا من خلال الـ«ك») يخلق نوعًا من العلاقة المتبادلة بينه وبين الضمير «أنا» (أو المتكلم النحوى)، حتى إن لم يكن هذا الضمير الأخير موجوداً فى النص بشكل واضح[٨]. وهذا يعنى أن الصوت الروائى «أنا» (وهو صوت زوجة البطل) موجود فى عنوان الكتاب بسبب الـ«ك». ونحن بذلك نواجه إلى حد ما، شخصيتين فى عنوان الكتاب، هما بطل النص وراويته. وبالإضافة إلى ذلك فإن حرف الجر «مع» يدل على نوع من الارتباط بين الشخصيتين، ومن ثم فإن الشخصيتين المرتبطتين، وهما الزوجان، موجودتان ضمنيا فى عنوان الكتاب نفسه. ويدل الـ«أنت» (ضمير المخاطب) فى العنوان، بداهة، على شخصية مخاطبة. ويشير هذا الضمير إلى ما هو مألوف إلى القارئ ؛ و من الواضح أنه فى هذه الحال يدل على موضوع الكتاب طه حسين. ومن ثم فإننا نصبح – على وجه التقريب – مستمعين إلى حوار بين سوزان طه حسين وزوجها الراحل.

ويعتبر عنوان أى نص على قدر كبير من الأهمية لأنه – كما برهن الأديب والناقد الفرنسى ألان روب – جرييه (Alain Robbe-Grillet) – يمثل بداية النص الحقيقية؛ إذ تكون كلمات العنوان هى الكلمات الأولى التى يقرؤها أى قارئ للنص[٩]. ومن ثم يؤثر العنوان على توقعات القارئ لطبيعة النص.

و يعتبر وجود الشخصيتين – أى البطل والراوية – فى «معك» مهمًا أيضًا؛ لأننا نصادفه فى الصفحة الأولى من الكتاب (وفى عدة أماكن أخرى من النص)؛ فبعد فقرتين مقتبستين فى بداية النص (الأولى من الكتاب المقدس والثانية لنزار قبانى)، نجد كلمات البطل قائلاً: «إننا لا نحيا لنكون سعداء». ويلى هذه الجملة مباشرة رد فعل الراوية:«عندما قلت لى هذه الكلمات فى عام ١٩٣٤ أصابنى الذهول»[١٠].

ونستطيع أن نستخرج من هذه البداية النصية نقاطًا عدة. أولاً إن أولى كلمات النص منسوبة إلى البطل: فالبطل إذن يمتلك صوتًا فعالاً فى النص، أو بعبارة أخرى يمتلك وجوداً لا يشكل مجرد موضوع للكتاب، بل يظهر كذلك بوصفه متكلمًا فعالاً فيه. وثانيًا تحفل الجملة التالية فى النص بالمعانى؛ إذ إنها تدل أيضًا على علاقة

الشخصيتين التى قد أوضحناها فى تحليلنا العنوان، وبذلك يدفع نص «معك» بطله إلى أمام، حيث يصبح صوتًا مهمًا فى النص.

وعنوان الكتاب الثانى- أى «الجنوبى: أمل دنقل»- لايشير إلا إلى شىء واحد هوالشاعر، موضوع الكتاب. ومن ثم نتوهم نحن القراء أننا بإزاء شخصية واحدة مستقلة هى شخصية الشاعر أمل دنقل. وبالإضافة إلى ذلك فإن هذا العنوان- الذى لا يمتلك أى إشارة واضحة إلى شخصية أخرى[١١]- يدل على أن النص سوف يهتم بتقديم موضوعى لبطله. ويغذى نص عبلة الروينى هذا التوهم، حيث يبدأ الكتاب بقطعة نصية ليوسف إدريس، تلعب دور الرثاء لأمل. ويلى هذه القطعة ذلك العنوان الغامض:«البديل عن الانتحار»، فى حين يبدأ الفصل الأول على النحو التالى:

«تأخذ محاولة العثور على مدخل حقيقى لشخصية أمل شكل الصعوبة حين نصطدم فيه بعالم متناقض تمامًا يعكس ثنائية حادة كل من طرفيها يدمر الآخر»[١٢].

ويقود هذا أولاً إلى الظن بأنه كتاب عن الشخصية «أمل دنقل». حتى إن الراوية نفسها تبدو كأنها تحاول أن تقدم إلينا الرؤية الصحيحة والموضوعية لهذه الشخصية. ولكننا سوف نثبت من خلال تحليلنا كتاب «الجنوبى» أن هذه الموضوعية ليست إلا حيلة أدبية تساعد على خلق التوتر النصى الذى يسهم فى جاذبية الكتاب، إذ إن النص يتركز لا على شخصية أمل دنقل فحسب، بل على شخصية عبلة الروينى أيضًا.

وأتصور أن العلاقة بين الزوج والزوجة فى «الجنوبى» أهم من العلاقة نفسها فى «معك». وينشأ الاختلاف بينهما من أن هذه العلاقة قائمة فى بداية نص «معك»، ومن ثم يعالجها النص آنيًا (synchronically)، فى حين يعالجها نص الجنوبى زمانيًا (diachronically). إن أهم موضوعات كتاب عبلة الروينى هو تكوين الزوجين. والواقع أن كثيراً من العبارات المستخدمة فى جملة النص الأولى تنطبق على أمل وعبلة كليهما و على الـ«ثنائية» فى الكتاب بأكمله، وذلك الـ«عالم» الـ«متناقض» هو فى الحقيقة للشخصيتين وليس لأمل فحسب. حتى الضمير «نحن» المستتر الذى يدل فى هذه

الحال على المؤلفة، يعرض لنا شخصيتين، أو لأقل- بعبارة أخرى- إن جملة البداية التى تتركز حرفيًا على شخصية واحدة، تنذر بالثنائية التى سوف تسود الكتاب بأكمله.

وهنا لابد من أن نتساءل : هل من المشروع أن نعالج هذا النوع من المذكرات كما نعالج أى نص أدبى آخر؟ أليس من المحتمل أن الحوادث الحقيقية تقيد المؤلف؟ وألسنا- حقًا- أمام نص بسيط يقدم جزءًا من قصة حياة لا يمتلك أهمية إلا من منظور السيرة فحسب؟ لكن الملاحظات السابقة، والمقارنة بين نص سوزان طه حسين ونص عبلة الروينى قد أوضحتا أن المذكرات، بما هى نوع أدبى، لا تحرر المؤلف من الاختيارات الماثلة أمام مؤلف أى نص أدبى آخر. إن النص الأدبى الواعى بذاته- كنص عبلة الروينى- يتضمن اختيارات أدبية فى تطور الحبكة وتقديم الشخصيات وأنواع الرواية والصور الأدبية، إلى آخره.

وثمة عناصر أخرى تنبهنا إلى كون نص «الجنوبى» عملاً فنيًا وأدبيًا. ومن أهم الأمثلة على ذلك المفارقات الزمنية (anachronisms)؛ بمعنى أن النص يقدم إلينا حوادث فى مكان ما فى أثناء تطور السرد. ومن الواضح أن هذا المكان لا ينطبق على الوقت الحقيقى الذى وقعت فيه هذه الأحداث. وقد أشار الناقد الفرنسى جيرار جينيت (Ger-ard Genette) إلى هذه الظواهر الأساسية النصية عندما وضع فرقًا بين القصة (his-toire)- وهى مجموعة الأحداث وترتيبها كما حدثت - أو كما كان فى إمكانها أن تحدث- والسرد (recit)؛ وهو الترتيب النصى للأحداث كما تظهر فى النص. ومن الواضح أنه ليس من الواجب أن يوافق السرد القصة، والعكس صحيح[١٣]. إننا نقرأ- على سبيل المثال- فى الفصل الرابع من كتاب عبلة الروينى مرثية فاروق شوشة لأمل دنقل[١٤]. ولم تكتب هذه المرثية بطبيعة الحال فى ذلك الوقت، بل بعد وفاة الشاعر أمل دنقل، التى تمثل فى حد ذاتها نهاية الكتاب.

وليس من الواجب أن تشير هذه المفارقات الزمنية فى النص إلى أحداث سوف تقع فى المستقبل، بل من الممكن أن تشير أيضًا إلى أحداث قد وقعت فى الماضى بالنسبة إلى القصة (بمعنى جينيت). إننا نقرأ - على سبيل المثال - عن تحليل الدم

الذى يحدد نوع السرطان، وحينذاك يقدم إلينا السرد تفسير الطبيب لعملية الجراحة الأولى لمرض التراتوما(١٥). ويمثل هذا بطبيعة الحال مفارقة زمنية لأنه قد حدث فى الماضى بالنسبة إلى القصة، لأن تحليل الدم هذا قد وقع بعد الجراحة الأولى. ونستطيع حقًا أن نشير إلى أمثلة أخرى من هذه المفارقات الزمنية، لكنه يكفينا أن ندل على وجودها فى النص. ويثبت وجودها- من ثم- طبيعة النص المركبة. وتحول هذه الظواهر النصية القارئ عن الظن بأن النص يقدم صورة مباشرة لأمل دنقل. وفى الوقت نفسه تجعل القارئ واعيًا بطبيعة النص الأدبية.

وينقسم كتاب «الجنوبى» إلى ثلاثة أجزاء: ويتكون الجزء الأول من فصل شبه تمهيدى عن الشاعر، ومن ثم يتناول قصة لقاء الراوية به، وتطور العلاقة بينهما، وكذلك علاقات الشاعر مع أصدقاء آخرين. فى حين يعالج الجزء الثانى من الكتاب موضوع الزواج وعلاقة الشخصيتين فى البيت وخارج البيت. ونقرأ أيضًا فى هذا الجزء عن أهمية الشعر، وعن زيارة الراوية للصعيد، وعن الحوادث التى أدت إلى وفاة الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور. والجزء الثالث- والأخير- من كتاب «الجنوبى» يعالج تجربة السرطان ووفاة بطل النص، أمل دنقل.

يحتوى الجزء الأول من كتاب «الجنوبى» على ستة فصول. ويؤدى الفصل الأول من هذه الستة وظيفة المقدمة للكتاب بكامله، فى حين تقدم الفصول الخمسة التالية الجزء الأول من السرد. وبما أن الجزء الثانى والجزء الثالث يشتملان أيضًا على خمسة فصول؛ فإن النص يمتلك تنظيمًا واضحًا، بل كلاسيكيًا.

فكتاب عبلة الروينى يتركز على قصة رجل وامرأة وتكوين زواجهما والنهاية المأساوية للزوج. لكن القصة هنا ليست عادية، حيث يعالج النص حبكتها لكى تصبح جديدة ومجازية، ومن ثم فإن نص «الجنوبى» يقلب - كما سنرى - توقعات القارئ من مثل هذا النوع من الحبكة.

لنبتدئ التحليل بالجزء الأول من الكتاب، وهو - كما قلنا - الجزء الذى يتناول اللقاء وبداية العلاقة بين البطل والراوية. ولكى نفهم نص عبلة الرّوينى فهمًا جيدًا علينا أن نتساءل عن القوانين التقليدية الاجتماعية التى تحكم لقاء رجل وامرأة. ومن

الواضح فى هذه الحال أن الرجل عادة يلعب الدور الأكثر فعالية. لكن عندما يقدم «الجنوبى» اللقاء وبداية العلاقة بين الشاعر والراوية نلاحظ أن هذه الأدوار التقليدية قد انقلبت؛ فالفصل الثانى، الذى يعالج بداية العلاقة، يأتى بعنوان: «البحث عن المحارب الفرعونى». وثمة نقاط تظهر بوضوح من هذا العنوان المعقد. أولاً يتضح أن الشخصية التى تجرى البحث هى الراوية نفسها، فى حين أن المحارب الذى يجرى البحث عنه هو البطل. لكن كيف يجرى هذا البحث؟ كما يفسر النص فإن الراوية تبحث عن أمل دنقل فى مقهى «ريش» لكى تجرى حديثًا معه. وهكذا يصبح أمل دنقل عندئذ هو الشخصية التى يجرى البحث عنها، أو يصبح- بعبارة أخرى- قوة غير فعالة فى لعبة اللقاء. فالمحارب فى العنوان هو، سطحيًا، أمل دنقل (الذى نعرف أنه محمد أمل فهيم محارب دنقل، فى بطاقته الشخصية)(١٦). لكن الشخصية التى تحارب حقًا فى هذا الفصل هى عبلة (أصبحت عبلة «عنتر»). ونحن نفهم منذ أول هذا الفصل- على سبيل المثال- أن إجراء الحوار مع أمل دنقل لم يكن شيئًا سهلاً على الإطلاق. وتقول الراوية نفسها إنها فكرت «فى كسر كل الإشارات الحمراء والخضراء والصفراء عندما قررت أن تكتب عنه(١٧). إن الطريق الذى سلكته إلى لقائه كان طريقًا ثوريًا وغير تقليدى، وبالرغم من أنه قيل لها أيضًا إن نشر الحوار سوف يكون صعبًا، تغلبت على كل الصعوبات ونجحت فى نشره فى جريدة «الأخبار».

نحن فى هذا الفصل إذن أمام قوتين متعادلتين، هما أمل دنقل وعبلة الروينى. لكن بالإضافة إلى أن القوتين متعادلتان فهما أيضًا متعاكستان. فالراوية تقول- على سبيل المثال- إنها كانت تبحث عن أمل فى «الزمان»(١٨) الذى تعرفه هى، وهو الصباح. أما أمل فهو كائن لا يظهر فى الصباح بل فى المساء، ومن ثم فقد تركت له رسالة واتصل هو بها فى الصباح، وتم اللقاء فى المساء بمعنى أن كلاً منهما خرج عن عاداته الشخصية لكى يتم هذا اللقاء التاريخى بينهما.

ولكى نفهم مسألة وجود القوتين فى النص ، علينا أن نتساءل عن ظهور ضمير المتكلم للمرة الأولى فى الكتاب، أو - بعبارة أخرى - كيف تدخل الراوية النص للمرة الأولى بوصفها شخصية؟ ويبتدئ النص، كما لاحظنا آنفًا بالضمير «نحن»، لكن هذا الـ«نحن» هو للمؤلفة. وعندما يظهر المتكلم النحوى للمرة الثانية، فهو الـ«أنا»

للشخصية.

ففى الفصل التمهيدى من الجزء الأول من الكتاب، يقدم لنا النص شخصية أمل فى شكل تعريف لهذه الشخصية المعقدة: إنه مثلاً «فوضوى» و«استعراضى» و«صخرى»، إلى آخره(١٩). وتدخل الـ«أنا» للمرة الأولى مع الكلام التالى: «يحب إلى درجة أن يمسح دموعى فى لحظات الشجار العنيف، وأنا أمزق ثيابه وأمزقه»(٢٠). وتبين لنا هذه الجملة بوضوح علاقة القوتين- أى أمل وعبلة- فى النص؛ فهو يمسح دموعها، فى حين تمزق هى ثيابه وتمزقه أيضًا. والذى يدور بينهما هو «الشجار العنيف».فدخول الراوية بوصفها شخصية للمرة الأولى فى النص يدل أولاً على شخصيتها القوية الفعالة، وثانيًا على نوعية العلاقة بين الاثنين، وهى الشجار العنيف.

وتأخذ المساواة بين الشخصيتين أهمية عميقة، لا على المستوى الكلامى للنص فحسب، ولكن على مستوى بنائه العميق كذلك. ونحن نلاحظ هذا من خلال دور الكتابة فى النص. ومن الواضح هنا أن أمل دنقل شاعر مشهور، تلعب الكتابة دورًا أساسيًا فى تعريفه الشخصى. وإن دوره بوصفه شاعرًا يقود الصحفية الراوية إلى إجراء الحوار معه، ذلك الحوار الذى قلب الأدوار حقًا. إن الراوية صحفية، بمعنى أنها كاتبة. ويقربها دورها بوصفها صحفية/ كاتبة من دور بطل النص بوصفه شاعرًا/ كاتبًا، فتصبح كاتبة بحكم حقها الشخصى بعد إتمام طقس العبور هذا. ويسمح لها دورها بوصفها كاتبة بأن تجاوز الدور التقليدى النسائى فى لقائهما، ولكنه يحقق وظيفة إضافية، إذ يضيف إلى الشخصية التى تمتلك عادة دور الكاتب الفعال دور المكتوب عنه غير الفعال، ويسمح هذا الدور الفعال، الذى يتضمن- كما قيل لنا- التغلب على مصاعب جادة للصحفية الراوية. بأن تكتب الكتاب نفسه الذى بين أيدينا. وبما أن هذا الكتاب يمثل شهادة للشاعر أمل دنقل بعد وفاته، فهو أيضًا يمثل طريقة الراوية لتوديع هذا الشاعر. وهكذا إذن تبدأ علاقتها به بالكتابة، كما تنتهى. أو بعبارة أخرى تبدأ هذه العلاقة بأمل المكتوب عنه وتنتهى بأمل المكتوب عنه أيضًا.

كان على الراوية أن تقبض على دور الكاتبة فى البداية لأنها- إلى حد ما- لم تمتلك هذا الدور فى الأصل. لكن هذا لايعنى أن عبلة الراوية تسيطر سيطرة تامة على

الدور الروائى، أو أن الكتابة أصبحت- على وجه الحصر- أداتها. ويقوم «الجنوبى» بشكل عام بتقسيم دور الكاتب بين الشخصيتين. وتستمر عبلة فى الكتابة راوية، ويشترك أمل فى الكتابة أولاً من خلال حياته شاعراً، وثانياً لأن النص كثيراً ما يعالج شعره.

ولكن أمل يشترك فى الكتابة بطريقة أخرى من خلال وسيلة أدبية تنبه إلى مفهوم الكتابة فى حد ذاته، وهى التناص (Intertextuality)، حيث تستغل الراوية نصوصاً لمؤلفين آخرين داخل نصها الخاص. وتشتمل معظم هذه النصوص على أبيات شعر، أغلبها لأمل دنقل. وتلعب هذه الأبيات أدواراً معينة فى نص «الجنوبى»، فتستطيع- على سبيل المثال- أن تكرر النص أو أن توضحه[٢١] وأحياناً نجد أبياتاً تعلق على ما حدث[٢٢]. وفى وسعنا أن نقول بشكل عام إن أبيات أمل دنقل تمنحه صوتاً فى النص، فيصبح عندئذ شخصية ذات وجودين: وجوده السردى بطلاً فى الحبكة، ووجوده شاعراً من خلال عملية الكتابة والتناص، وبوصفه صوتاً فعالاً فى النص.

ولكن التناص قائم فى النص فى شكل غير شكل الشعر المدخل، ويلعب أمل دنقل فى هذه الحال أيضاً دوراً مهماً وفعالاً. وهذا الشكل يتكون من النصوص التى تقدم الأجزاء الثلاثة من الكتاب؛ فنحن نصادف قبل الجزء الأول نصاً ليوسف إدريس، فى حين نقرأ قبل الجزء الثانى شعراً لأمل دنقل، وقبل الجزء الثالث كلمات لأحمد عبد المعطى حجازى[٢٣]. وهذه النصوص- بوصفها مقدمات- تؤثر على القارئ؛ إذ تلعب كل واحدة منها دور السلطة على الجزء الذى يليها. ولكن أهم من ذلك أن وجود نص أمل دنقل بين هذه النصوص الثلاثة يدل على دور مهم لأمل فى النص؛ أعنى أمل دنقل بطل «الجنوبى». لكن وجود شعره فى مكانه التمهيدى للجزء الثانى يخرجه إلى حد ما عن هذا الدور، ويحوله إلى سلطة نصية تحكم على النص من خارج النص. ومن ثم يصبح أمل فى داخل السرد بوصفه موضوعاً، ولكنه يظل فى خارجه بوصفه كاتباً. وبما أن هذه النصوص التمهيدية تقف خارج السرد وتحكم عليه، فإن أمل الكاتب يستبقى لنفسه لا مجرد نوع من التحرر من الراوية عبلة فحسب، بل دوراً فعالاً يعادل دورها هى نفسها.

و إذا كان الجزء الأول من «الجنوبى» فى غاية الأهمية بالنسبة إلى انقلاب الأدوار التقليدية للرجل والمرأة، فإن الجزء الثانى يهتم كذلك بمعان مشابهة. فنحن نلاحظ فى هذا الجزء أيضاً دور الراوية المتمرد. وعلى سبيل المثال، عندما اقترح عليها أمل أن ترتدى اللبس الأسود «كأى امرأة صعيدية»، عند زيارتهما لعمدة القرية فى الصعيد، أجابت:«مستحيل». وذهبا «إلى منزل العمدة» وهى ترتدى «بنطلوناً وبلوزة طويلة»(٢٤). وهكذا لا تزال العلاقات فى هذا الجزء مبنية على وجود القوتين المستقلتين، اللتين لاحظناهما فى الجزء الأول. هذا بالرغم من زواج البطل والراوية.

ولكننا نلاحظ فى الجزء الثالث من النص تغييراً أساسياً فى علاقة القوتين الرئيسيتين. والعنصر الذى يحقق هذا التغيير هو السرطان الذى أصاب الشاعر. إن السرطان حقًا يقود إلى اندماج الشخصيتين وإكمال الزواج. ويتكون هذا الجزء من عناصر تقوية روابط الزواج من خلال السرطان.

عندما تتكلم الراوية عن الزواج فى الجزء الثانى من النص، تقول: «خرجنا على أشكال الزواج التقليدية حين صار الشارع بيتنا، نقضى فيه أكثر مما نقضيه داخل المنزل»(٢٥). وكان العثور على منزل أمراً فى غاية الصعوبة حقًا؛ إذ كانا ينتقلان على الدوام «من شقة مفروشة إلى أخرى»(٢٦).

لكن السرطان يغير هذا الوضع؛ إذ أصبحت الغرفة رقم (٨) فى معهد السرطان «منذ اليوم الأول سكننا الدائم»(٢٧). وهذا يعنى أن السرطان هو العنصر الذى أكد وجودهما فى مسكن مستمر. وتجاوز أهمية هذا المسكن دوره من حيث هو مكان للسكن؛ إذ تصبح الغرفة رقم (٨)- ومن ثم السرطان الذى يسبب وجودهما فى هذه الغرفة -مصير الزوجين: «كانت الغرفة رقم(٨) بالدور السابع على موعد معنا، أو لعلنا كنا نحن الذين على موعد معها»(٢٨).

وهكذا يلعب السرطان - كما يبدو - دوراً مهمًا فى زواج الراوية والبطل؛ إذ يسمح لهما بإكمال هذا الزواج. ولكن السرطان فى دوره المكمل للزواج يجاوز هذا لكى يصبح نصيًا طفل الزواج. يظهر السرطان «بالتحديد بعد مضى ٩ أشهر على زواجنا.. ورم صغير فى جسد أمل، يتزايد يومًا بعد الآخر(٢٩). وبما أن تسعة أشهر

هى مدة الحمل للولادة، فإن السرطان يصبح نصياً طفل هذا الزواج. ويتزايد حجم هذا السرطان فى جسد المريض كما يتزايد حجم الجنين فى بطن الأم. وهذه الصورة الأدبية تأتلف مع قول الناقدة الكبيرة سوزان سونتاج (Susan Sontag) فى كتابها عن صورة السرطان فى الأدب عندما تصفه بأنه «حمل شيطانى»[٣٠]. ولا يمتلك هذا الزواج بطبيعة الحال طفلاً طبيعياً أو حملاً. وبما أن الزوج قد توفى، فإن الزواج لايستطيع حقًا أن ينجب أطفالاً. وتقوى هذه الظواهر الإحساس بأن السرطان هو الطفل الحقيقى لهذين الزوجين. لكن الشخصية الحامل فى نص عبلة الروينى هو الرجل؛ وهذا يوافق الانقلاب فى الأدوار الذى قد لاحظناه فى أثناء تحليلنا للجزء الأول من الكتاب.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن تقديم الرجل فى شخصية الحامل يقود إلى تصور نوع من الاندماج أو التماثل بين الراوية والبطل؛ فالواضح أن البطل هو المريض، لكن الراوية تبدأ أيضًا فى أن تلعب هذا الدور إلى حد ما، أو أننا بالأحرى نلاحظ التباسًا فى دورها فى النص. فبعد أن أعلن الطبيب أن أمل مصاب بالتراتوما، كانت الأسابيع الأولى صعبة جداً. وتقول الراوية :«شاهدنى الطبيب بعدها ضاحكة.. فشكر أمل لأنه مرافق جيد للمريضة التى هى أنا»[٣١]. هذا المثال مهم جداً؛ لأنه يثبت بشكل واضح أن الراوية تصبح المريضة أيضًا، وأن دورى الشخصيتين فى النص قد اندمجا.

ونستطيع أن نلاحظ الظاهرة نفسها عندما يسأل البطل الراوية:«ما الذى تفعلينه بعد موتى؟» وتجيب: «لا شىء مثلما تفعله أنت بعد موتى»[٣٢]. ويدل هذا الجواب على أن الراوية تحل محل البطل نصيًا: فالحقيقة أنها لا تجيب عن السؤال بالطريقة المتوقعة، بل تجيب عنه وهى تستخدم الكلمات نفسها التى يستخدمها البطل فى السؤال. وعندما نأخذ السؤال والجواب ونفحصهما فى دقة، فإننا نلاحظ أنهما مركبان نحويًا على الطريق نفسه: موت البطل فى السؤال يعادل موت الراوية فى الجواب و«تفعلينه» فى السؤال تعادل «تفعله» فى الجواب، إلى آخره. ومعنى هذا أن الاندماج الذى قد أشرنا إليه قائم حتى فى الحوار فى النص.

واندماج الشخصيتين هذا يبدو كأنه محور الجزء الثالث من الكتاب، كما أن

وجود القوتين فى الجزء الأول والجزء الثانى يمثل المحور فى هذين الجزئين. وعندما حللنا ظهور الراوية بوصفها شخصية للمرة الأولى قلنا إن دخولها فى النص أشار إلى العلاقة بينها وبين البطل. لكن ماذا عن الإشارة الأخيرة للراوية فى النص؟ إننا نقرأ فى الصفحة الأخيرة من الفصل الأخير(٣٣):

«كان وجهه هادئًا وهم يغلقون عينيه.

وكان هدوئى مستحيلاً وأنا أفتح عينى»(٣٤).

ونلاحظ من هذا المثال لا مجرد وجود الشخصيتين بل تماثلهما فى الوقت نفسه، وهذا من خلال استخدام التركيب النحوى نفسه، والكلمات نفسها. وقد لاحظنا ظاهرة مماثلة فى الموضع السابق مع السؤال والجواب. لكن الاستخدام هنا يختلف إلى حد ما؛ لأن الجملة الثانية التى تعالج حال الراوية تبتدئ بكلمة «هدوئى»، المأخوذة من الجملة الأولى، التى تصف حال البطل عند موته. ومن ثم تصبح حالة البطل وحالة الراوية مرتبطتين. ولكن هذا الارتباط ليس اندماجًا، إنه شىء يحل محل شىء آخر؛ فعندما يغلقون عينيه، تفتح عينيها؛ أى أن بصر أحدهما يحل محل بصر الثانى الذى انتهى.

وهذان السطران مهمان لسبب آخر؛ فهما- مع السطرين التاليين- يمثلان آخر نص الكتاب. والشىء الذى يلفت نظرنا فى هذه السطور هو أنها ليست مكتوبة كالنثر العادى، بل تظهر تقريبًا كأنها شعر، أو- على الأقل- كأنها شعر منثور. إن الراوية أصبحت فى الواقع شاعرة، وحلت محل البطل/ الشاعر فى آخر النص.

ويتكون السطران الأخيران فى النص من رد فعل السرطان ورد فعل الموت:

«وحده السرطان كان يصرخ

ووحده الموت كان يبكى قسوته»(٣٥).

وهذا المثال يدل على تصوير السرطان فى النص. والواقع أن المرض يصبح أيضًا شخصية مستقلة فى النص لها صوت. ومن خلال هذا يقوم النص بتجسيد المرض. ومن الواجب ألا نندهش من رد فعل السرطان؛ إذ قالت لنا الراوية من قبل إن

السرطان صديقهما[٣٦]. وإذن فموت البطل يمثل- إلى حد ما- نوعًا من الفقدان للمرض أيضًا. وكان السرطان، فى مكان آخر، قرشًا التهم السمكة النادرة[٣٧]، التى هى أمل. وبذلك تضع هذه الصورة الأدبية السرطان وأمل فى طبقة واحدة من المخلوقات.

وكما قلنا آنفًا، فإن وظيفة السرطان الأولى كانت إكمال الزواج.لكن السرطان يصبح- بطريقة تربطه مباشرة بهذا الإكمال- طفل هذا الزواج. ويوافق الإنجاب على مستوى الحبكة تجسيد السرطان على مستوى الصور الأدبية. ونلاحظ أيضًا تجسيد الموت فى السطر الأخير. ولكن هذا التجسيد مألوف وقديم كملك الموت نفسه.

إن هذا الكتاب، الذى يدور حول الثنائيات، ينتهى بثنائية؛ فليس من قبيل الصدفة أن الشخصيتين المجازيتين- اللتين ينتهى بهما الكتاب- تمثلان شخصية تقليدية وشخصية حديثة.

الهوامش

* نشرت هذه الدراسة في مجلة "فصول" المجلد السادس العدد الرابع ١٩٨٦.

١-عبلة الرويني، «الجنوبي»، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٨٥).

٢-ص١٤، Philippe Lejeune, Le pacte autobiographique, (Paris: Editions du Seuil, 1975).

٣- لمفهوم الميثاق، خصوصًا في المذكرات الشخصية، انظر، على سبيل المثال، Lejeune, Pacte ص١٣-٤٦.

Philippe Lejeune, "Le pacte autobiographique (bis)," in Poetique, 56 (1983), ص٤١٦-٤٢٤.

٤- ثروت أباظة «طه حسين: ذكريات»، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٥).

٥- عبد الغفار مكاوي، «بكائية إلى صلاح عبد الصبور»، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢).

٦- سوزان طه حسين، «معك» ترجمة بدر الدين عرودكي، راجعها محمود أمين العالم، الطبعة الثانية، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢).

٧- للعنوان الفرنسي، انظر:
Pierre Cachia, "Introduction," in Taha Hussein: An Egyptian Childhood, trans. E.H. Paxton, (London: Heinemann, 1981).

٨- انظر:
Emile Benveniste, "La nature des pronoms," in Emile Benveniste, Problemes de linguistique generale, 1, (Paris: Gallimard,1966), ص٢٥٢-٢٥٧.

٩- Colloque de Cerisy: Robbe-Grillet: Analyse, Theorie, (Paris: Union Generale d'Editions, 1967), vol.1, ص١٦٥.

١٠- سوزان طه حسين، «معك»، ص٥-٦.

١١- هذا تلميح في غاية الرقة؛ إذ إن كلمة «الجنوبي» تدل ضمنًا على وجود أناس من أماكن أخرى في مصر.

١٢- عبلة الرويني «الجنوبي»، ص٥٠.

١٣- ص٧٢ Gerard Genette, Figures III, (Paris: Editions de Seuil, 1972).

١٤- عبلة الرويني «الجنوبي»، ص٤٩.

١٥- نفسه، ص١٥٧-١٥٨.

١٦- نفسه، ص٢٢.

١٧-نفسه، ص١٧.

١٨-نفسه، ص١٨.

١٩-نفسه، ص٥.

٢٠-نفسه، ص٩.

٢١- انظر، على سبيل المثال، عبلة الرويني، «الجنوبي»، ص٧٦، ٨٨.

٢٢-انظر، على سبيل المثال، عبلة الرويني، «الجنوبي»، ص١٦٦.

٢٣-نفسه، ص٣، ٧٣، ١٤١.

٢٤- نفسه، ص١٢٩-١٣٠.

٢٥- نفسه، ص٨٥.

٢٦-نفسه، ص١١٠.

٢٧-نفسه، ص١٥٣.

٢٨-نفسه، الصفحة نفسها.

٢٩-نفسه، ص١٤٥.

٣٠-Susan Sontag, "Illness as Metaphor" (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1978), ص١٤.

٣١- عبلة الرويني، «الجنوبي»، ص١٦٠.

٣٢- نفسه، ص١٨٣.

٣٣- نحن نتكلم هنا عن نص المذكرات نفسها وليس عن «ملحق مسودات القصائد» (عبلة الرويني، «الجنوبي»، ص١٩٣-٢١٦) التي تلى المذكرات في الكتاب المطبوع.

٣٤- عبلة الرويني «الجنوبي»، ص١٩١.

٣٥- نفسه، الصفحة نفسها.

٣٦- نفسه، ص١٦٠.

٣٧- نفسه، ص١٤٣.

العمى فى مرآة الترجمة الشخصية(*)

طه حسين وڤيد مهتا

المقـارنة نوع من الرؤيا . وتشـتمل الرؤيا فى هذه الدراسـة على مـقـارنة بين سيرتين ذاتيتين لكاتبين ضريرين، هما طه حسين وڤيد مهتا (Ved Mehta).

يعتبر كتاب «الأيام» لعميد الأدب العربى من أروع المؤلفات العربية المعاصرة(١) وتنبع أهميته من طبيعته كأثر تاريخى واجتماعى، فضلاً عن أنه يعبر عن صراع شخص كفيف، هو من أعظم المفكرين والأدباء المعاصرين(٢).

أما ڤيد مهتا، فهو كاتب هندى ينتمى إلى الهندوسية، كف بصره فى طفولته، ويعيش الآن فى الولايات المتحدة الأمريكية. ولقد ألف باللغة الإنجليزية أربعة عشر كتابًا وصدرت ترجمته الشخصية «ڤيدى» (Vedi) فى عام ١٩٨٢ . ويعتبر ڤيد مهتا من أشهر المؤلفين فى أمريكا(٣).

ومما لاشك فيه أنه لا يوجد تأثير مباشر أو متبادل بين طه حسين وڤيد مهتا؛ فالمؤكد أن طه حسين لم يقرأ كتاب ڤيد مهتا الذى صدر سنة ١٩٨٢ . والاحتمال بعيد فى أن تكون لڤيد مهتا معرفة ما بطه حسين.

فـما المقارنة أو- بالأحرى- ما مـفـهوم الأدب المقـارن فى هذا البـحث؟ يجب الإشارة منذ البداية إلى أنه ليس ضروريًا أن يقوم الأدب المقارن على التـأثير والتـأثر، أى على وجود صلة تاريخيـة بين مؤلفين معينين؛ فـلا يمكن أن يقتـصر البـاحث على مفهوم بعينه للأدب المقارن أو على آراء بعينها لنقاد معينين يؤسس عليها الباحث رأيه الخـاص(٤). إذ إننى أتصـوّر أن المشكلة الجوهرية هى مشكلة منهجية وهذا مـا يدفع المرء لأن يتـسـاءل: هل من الواجب أن يظل النقـد الأدبى حـبـيس الإطار الفكرى والتاريخى لفلسفة القرن التاسع عشر الوضعية؟ أم إن عليه أن يفيد من إنجازات المناهج النقدية الآنية التى تسود العلوم الإنسانية فى القرن العشرين؟ وتجدر الإشارة

إلى أنه حتى علم التاريخ قد اقتبس منهج المقارنة من خلال المجال المسمى «التاريخ المقارن»، ذلك الذى يبحث فى المقارنة بين تطورات مؤسسات تاريخية دون حدوث أى تأثير بينها.

وإذا لم يكن هدف هذه الدراسة إيضاح التأثير، فما الهدف منها إذن؟ نزعم- فى الحقيقة- أنه من المفيد للنقد والأدب معًا أن يقارن باحث الأدب المقارن بين أدباء مختلفين (أو بين آداب مختلفة) من مجموعات لغوية مختلفة، للتساؤل عن كيفية معالجتهم الأدبية مسائل وقضايا متشابهة. وأحسب أن عملية المقارنة تخسر كثيرًا إذا قامت بين كتب تختلف فى شكلها أو جنسها الأدبى أو القضايا التى تتناولها. ويحتاج الناقد- لكى تكون المقارنة مفيدة- إلى دراسة التوازيات على مستوى التشابهات والاختلافات، بحيث يكون الأدب المقارن سياقًا للقراءة والفهم.

عندما يقرأ قارئ كتابًا فى تراث ما- سواء كان واعيًا أو غير واع- فهو يدركه من خلال سياق هذا التراث. وينبغى لوظيفة الأدب المقارن أن تفهم على أنها نوع خاص من القراءة «السياقية» التى تستثمر أكثر من تراث بعينه. بمعنى أننا نقرأ كلا الكتابين فى سياق الآخر؛ فالنظر إلى كتاب واحد يعطينا سياقًا للثانى.

كيف نفهم إذن طه حسين وڤيد مهتا من خلال هذه النظرية؟ أولاً يترتب على ما قلته آنفًا عن عملية المقارنة أنه كلما زاد عدد المسائل المشتركة بين النصين سهل النظر إلى الهموم الخاصة للمؤلفين المختلفين وتراثهما.

ومع «الأيام» و«ڤيدى» نحن إزاء عناصر عدة مشتركة:

أولاً : يمثل كلا النصين ترجمتين شخصيتين.

ثانيًا: يؤدى كف بصر كل من المؤلفين فى أوائل عمره إلى أن يتناول كل واحد منهما مسألة العمى على مستويات مختلفة.

ثالثًا، وهذا عنصر يبدو أقل وضوحًا: ينتمى كلا الكاتبين إلى العالم الثالث(٥).

ويقودنا هذا العنصر الأخير إلى نقاط مهمة ترتبط بالدراسات السائدة فى الأدب العربى، التى تقوم على مقارنته بالأدب الغربى عادة(٦) وهو ما يمكن رده إلى

سببين: الأول يتعلق بقضية التأثير؛حيث يجمع كثير من الدارسين على أهمية دراسة تأثير الأدب الغربي في الأدب العربي، وبخاصة في استفادة الأخير من الأجناس الأدبية التي سادت في الغرب. أما السبب الثاني فيتحدد في شهرة الأدب الغربي، والنظر إليه بوصفه نموذجًا يحتذى. وفي الحقيقة فإن ثمة ارتباطًا بين السببين؛ إذ تومئ عملية المقارنة إلى رغبة الباحث في إثبات أن الأديب المتأثر ند للأديب الذي أثر فيه، وهذا النوع من الدراسات مهم ومفيد، لكنه ينتمي إلى مجال آخر.

وعندما نقوم بمقارنة بين مؤلفين من العالم الثالث نحصل على نتائج أكثر أهمية من النتائج التي نحصل عليها من المقارنة بين الأدب العربي والأدب الغربي؛ إذ تبرز قضية العلاقة بالغرب في معظم بلاد العالم الثالث التي تتمتع بتراث أدبي وحضاري طويل، احتك بالحضارة الغربية وأدبها؛ ومن ثم يعيش كتاب هذه البلاد، ويكتبون في مجتمع يحيا صراعًا بين القديم أو التقليدي والحديث. ونحن نستطيع أن نقارن- على سبيل المثال- بين وجود التقاليد في كلا النصين. وتمتد هذه المقارنة إلى كيفية انعكاس مسألة الحديث والتقليدي، والغرب والشرق في كلا النصين، وسوف نكتشف من خلال تحليلنا ارتباط هذين الموقفين- أي الحديث والتقليدي- بالعمى، وأهميتهما بالنسبة إليه.

يبدو العمى ذا دلالة من حيث هو موقف للتعبير عن قضية صراع الحديث والتقليدي، كما أن له أهمية خاصة في تحديد خصائص الترجمة الشخصية نفسها؛ وذلك لأنه يمكننا أن نرى كلا النصين مرآة للعمى. ويمكننا أن نرى أي نص بوصفه مرآة للمجتمع أو للذات. فعلى النحو الذي يوضحه جابر عصفور في دراسته الأساسية عن طه حسين، كان طه حسين يمتلك وعيًا عميقًا بهذه المسألة(٧). مما يدفعنا إلى أن نعتبر أن الترجمة الشخصية تمثل نوعًا من المرآة؛ لأن موضوعها هو المؤلف نفسه، فيصبح النص في هذه الحالة مرآة تعكس المؤلف، ومن ثمّ يصبح مؤلف النص كاتب النص وموضوعه في الوقت نفسه.

وكلا النصين يتناول العمى على مستويين مختلفين: أولهما عمى المؤلف، أي كاتب النص. وثانيهما عمى البطل أي موضوع النص. البطل مصاب بالعمى؛ فالكتاب

إذن حكاية رجل ضرير من ناحية، ومن ناحية ثانية فإن هذا البطل الكفيف يتحرك وفق رؤية مؤلف مصاب بالآفة نفسها، أى إن ذات المؤلف هى ذات وموضوع فى وقت واحد. ولا يقف كاتب الترجمة الشخصية الضرير عند حد الكتابة عن نفسه أو نظرائه، بل إن بإمكانه أن يتقمص رجلاً آخر بصيراً، وفى كلا الحالين نصبح إزاء موقف يشكل جزءاً من رؤية الترجمة الشخصية. وإذ يمثل العمى محور النصين، فهو بدوره يلقى ضوءاً على مرآة الترجمة الشخصية.

تقودنا مسألة رؤية الترجمة الشخصية إلى خاصية أخرى، تتعلق بكون النصين ينتميان إلى فن القص (narrative)؛ فكتاب «ڤيدى» منقول إلينا من خلال ضمير المتكلم، أما كتاب «الأيام» فهو منقول - كما لاحظ عدد من النقاد - من خلال ضمير الغائب[٨]. وقد أوضح فيليب لوجون (Philippe Lejeune) فى دراسته البارعة عن الترجمة الشخصية المسماة «ميثاق السيرة الذاتية» (Le Pacte Autobiographique) أن لدينا إمكانات عدة تتعلق بنوعية الراوى فى السيرة الذاتية. وتمثل رواية الضمير الغائب واحدة من هذه الإمكانات. وتتمثل النقطة المهمة فى هذه الحالة فى أن الظاهرة التى يسميها لوجون «ميثاق السيرة الذاتية» موجودة بلاشك فى نص «الأيام».

ونستطيع أن نقول إن أى نوع أدبى- قصصياً كان أو غير قصصى- يتألف من ميثاق معقود بين المؤلف والقارئ. ويتعلق هذا الميثاق بهذا النوع الأدبى بعينه- كالميثاق الروائى أو الميثاق التاريخى- على سبيل المثال.

وينطوى ميثاق السيرة الذاتية على تعاقد ضمنى مؤداه أن المؤلف وبطل الرواية شخصية واحدة، أيا كان الضمير الروائى فى النص. ويتم عقد هذا الميثاق بطرائق عدة ومن بين الطرائق التى يذكرها لوجون، والمستخدمة عند طه حسين، تلك الإشارات إلى اسم البطل (خصوصاً عندما يكون اسم الشخصية نفسها كاسم المؤلف)، وثمة إشارات إلى المعلومات الشخصية التى تتطابق مع ما نعرفه عن المؤلف، بمعنى أن المؤلف والبطل الرئيسى يمثلان الشخصية نفسها، بالرغم من وجود رواية الضمير الغائب[٩].

وكما هو معروف، يتكون كتاب «الأيام» من ثلاثة أجزاء، نشرت في سنوات مختلفة، وقد طبع الجزء الأول سنة ١٩٢٦ والجزء الثاني سنة ١٩٤٠، أما الجزء الثالث فنشر أولاً مسلسلاً في مجلة «آخر ساعة» سنة ١٩٥٥ وتم نشره في كتاب سنة ١٩٦٧(١٠). لكننا نزعم أنه بالرغم من اختلاف تاريخ الطبع تمتلك الأجزاء الثلاثة من الكتاب استمرارًا أدبيًا يبدو واضحًا. ولا يرجع ذلك إلى طبيعة النص بوصفه سيرة ذاتية فحسب، بل يرجع بالمثل إلى المعاني الموجودة في النص نفسه. ونستطيع أن نصف الأجزاء بصورة عامة بأن نقول: إن الجزء الأول يتناول البيئة الريفية، ويتناول الجزء الثاني البيئة الأزهرية، أما الجزء الثالث فيتناول الحياة الجامعية في مصر وفي الخارج. ويلاحظ الناقد وللوهلة الأولى أن النص يتطور تطورا زمنيًا، بمعنى أن النص يبدأ بطفولة البطل وينتهي به أستاذًا في الجامعة.

أما كتاب «ڤيدي» فيحكي لنا طفولة ڤيدي وتربيته، وهو البطل الرئيسي، حيث تربى في مدرسة داخلية للعميان، كان يقيم فيها طوال يومه. وعلى هذا النمط يصور لنا الكتاب حياة ڤيدي وتعليمه الخاص، وما لقيه من تدريب في هذه المدرسة، ويصف الكتاب أيضًا زياراته في فترات معينة لعائلته، وأخيرًا مغادرته المدرسة.

ووالد ڤيدي طبيب هندوسي درس في الغرب، وأصبح واعيًا – بوصفه موظفًا في إدارة الصحة العامة – بمشكلة العميان في القرى، أولئك الذين كانوا يعيشون– كما قال لابنه– كالحيوان الجريح. فأراد لهذا السبب أن يحقق الاستقلال الكامل لڤيدي بالرغم من عاهته. ومن ثمّ لم يكن اختيار الأب هذه المدرسة عرضيًا؛ فمدير المدرسة هندي مسيحي، درس في أمريكا؛ مما جعل معرفته الخاصة بالتدريس للمكفوفين معرفة «تقدمية»(١١).

كانت هذه المدرسة مؤسسة خاصة بالمكفوفين اليتامى، ولقد عاش ڤيدي في هذه البيئة طفلاً ضريرًا غنيًا وسط الأطفال الفقراء المكفوفين.

ينحصر كتاب «ڤيدي» كما هو واضح في طفولة البطل؛ بينما تمتد سيرة طه حسين الشخصية من الطفولة إلى سن الكهولة والنضج. ولكي يتناول تحليلنا المعاني والأساليب المرتبطة بالعمى فلا مناص من أن نفحص الأجزاء الثلاثة لـ«الأيام». ولكي

نقارن مثلاً بين الموقف من مسألة الغرب فى النصين، أو بين تجربة كل من المؤلفين مع الكتابة البارزة للعميان «برايل» (Braille)، يجب علينا أن نمد التحليل إلى الجزء الثالث من «الأيام». ولهذا سوف نعتبر الأجزاء الثلاثة ميداناً واحداً للمقارنة.

وقبل أن نبدأ التحليل ينبغى أن نوضح أن اهتمامنا ينحصر فى النصين ذاتهما فحسب، بمعنى أننا لا نبحث عن واقع تاريخى ما فى حياة مؤلفى الكتابين، بل إن مبدأنا التحليلى لا يفارق النص، وبالتالى فإن نتيجة البحث لا تتعلق بتأثير واقعة العمى على حياة الكاتبين، بل تهتم بـ واقع العمى فى النصين وأثره فى تطورهما.

كتابة العمى

لعل أهم سؤال نستطيع أن نطرحه بالنسبة إلى كاتبين ضريرين هو السؤال الذى يرتبط بنوعية الكتابة (ecriture) نفسها. وقد عرضت جانيت مالكولم (Janet Mal-colm) كتاب «ڤيدى» قائلة إن النص مكتوب من خلال نظرية «العمى الكامل»(١٢). فما معنى الكتابة من خلال نظرية العمى؟ ما الذى نقصد إليه عندما نتكلم عن كتابة العميان؟ فلنطرق هذا السؤال من وجهة نظر أخرى: كيف تختلف كتابة راو ضرير عن كتابة راو بصير؟ بعبارة أخرى: كيف يصور لنا الضرير عالمه الخاص؟ وكيف يستخدم أساليب الكتابة ومفاهيمها ليبلغ هذا الهدف؟(١٣).

ونبدأ فنقول إن كتابة العمى تتميز بخاصة مؤداها أن المعرفة برمتها تجىء إلينا من خلال الحواس اللابصرية، كالسمع واللمس والشم على سبيل المثال. ومن الجدير بالذكر أن واحداً من التأثيرات الناتجة عن الاعتماد على الحواس اللابصرية هو تغيير دور الإدراك اللابصرى نفسه. بمعنى أن حضور الحواس اللابصرية فى النص لا يعنى بالضرورة أى ارتباط بالعمى؛ فمن الواضح مثلاً أن المبصرين يستخدمون أشكال الإدراك اللابصرية مع الأشكال البصرية فى الوقت نفسه. فلكى يرتبط استخدام المعرفة اللابصرية بعمى الراوى، يجب استخدام هذه المعرفة اللابصرية بطريقة مغايرة لطريقة استخدام هذه المعرفة عند شخص مبصر. فالسمع- على سبيل المثال - يستخدم أحياناً بطريقة عادية وليس بوصفه وسيلة للتعيين. وعندما

يسمع الشخص حواراً ما ويرد عليه، يختلف هذا عن استخدام حاسة السمع لتعرف شيئًا ما أو حتى شخصًا ما.

وعندما نقول إن معرفة العالم تنطوى على معرفة لابصرية، نقصد إلى استخدام الحواس- ما عدا البصر- لتعرف الأشخاص والأشياء. وإذا نظرنا مرة أخرى إلى ملاحظة جانيت مالكولم عن نص «ڤيدى» بأنه مكتوب من خلال نظرية «العمى الكامل» أدركنا أن هذه الملاحظة تقوم على استخدام ثابت لكتابة العمى، بمعنى أننا نشارك ڤيدى فى اكتشافه اللابصرى، لبيئته.

ومن أهم الحواس اللابصرية المستخدمة فى الاستكشاف الأعمى حاسة اللمس. ويستخدم النص اللمس- أولاً- وسيلة من وسائل المعرفة الشخصية بالناس. وعلى سبيل المثال، عندما وصل ڤيدى إلى المدرسة، لمسته أياد كثيرة مرحبة به فكادت تدغدغه[١٤]. وعندما يعرف ابنة مدير المدرسة، الطفلة التى كانت فى سريرها، قادته والدتها إلى السرير، حيث «وضعت يدى فيه ولمست ساقين تركلان»[١٥]. وحينما دخل قاعة النوم للمرة الأولى لمسه الأولاد[١٦].

ويمتد استخدام حاسة اللمس بوصفه وسيلة إلى إدراك أشياء أخرى. فعندما يصف ڤيدى- على سبيل المثال- الكتب المستعملة فى المدرسة، يصفها من خلال أغلفتها. ولقد كان لكتاب القصص المأخوذة عن الكتاب المقدس «غلاف أملس متين» يذكره بـ «تمثال طويل من الرخام»[١٧]. أما الكتاب المدرسى للمرحلة الأولى فكان له «غلاف خشن من القماش» بينما كان لكتاب الأساطير «غلاف رقيق من الكرتون»[١٨].

واستغلت المدرسة حاسة اللمس أيضًا بوصفها وسيلة تعليمية. فقد عرف الأولاد-على سبيل المثال- أشكال الحيوانات من خلال لمس لعب على شكل الحيوانات. ويصف ڤيدى طائرًا كـ «شىء منفوش منتفخ، ومصنوع من القماش»[١٩].

وعلى النمط نفسه من استخدام حاسة اللمس يتم استخدام حاسة السمع؛ بمعنى أنها موجودة كى تدل على شخص ما أو على صفة شىء ما. ولقد كان ڤيدى يعرف بوصول مدير المدرسة من خلال معرفته طريقة مشيه: «خطوات يسيرة سريعة، تفرقع على الأرض العارية»[٢٠]. وعندما تعارك ڤيدى مع أحد الأولاد فى المدرسة عرف

بوصوله، لأنه سمع «قدميه الجلديتين ترتطمان بالسلم»[٢١]. وعندما رجع ڤيدى إلى بيته وجد نفسه فى المطبخ وهو يساعد أحد الخدم. وكان هذا الخادم يطرقع بلسانه ويهز برأسه. وعرف ڤيدى أن الخادم يهز رأسه لأن الطرقعة كانت ناحية الشمال مرة، وناحية اليمين أخرى[٢٢].

وتتحدد أهمية الحواس اللابصرية فى نص «ڤيدى» فى وجودها على المستوى النصى مهما اختلفت زاوية النظر إليه، بمعنى أن النص يعطى الصدارة للمعرفة اللابصرية، حيث تظهر فى أدق الأشياء الموصوفة، فيحس القارئ مباشرة بالعمى.

كما تقود كتابة العمى فى «ڤيدى» إلى الانغماس فى عالم المكفوفين أو فى العالم كما يدركه المكفوفون، أو تقودنا بالأحرى إلى طريق الإدراك عند العميان كما يريد المؤلف أن يتصوره القارئ؛ وتتضاءل الصدمة الأولى لهذا الإدراك الجديد بسبب انغماس البطل – ومن ثم القارئ – اجتماعيًا فى عالم المكفوفين،أى مدرسة العميان بالذات، فيتدعم لذلك هذان النوعان من الانغماس. لكن التمييز بين الاثنين يظل ماثلاً. فقد كان بإمكان ڤيدى أن يصف الحوادث فى المدرسة بطريقة محايدة. وقد استطاع أن يقول لنا – على سبيل المثال – إن المعلمة الآنسة ميرى عبرت الغرفة لتصل إلى مقعد طالب آخر. لكننا نقرأ عوضًا عن ذلك «سمعت رجلى الآنسة ميرى العاريتين ترتطمان وهى تمر إلى كرسى باران (Paran)»[٢٣]. وهذه بالفعل مقوّمات كتابة العمى الثابتة فى نص «ڤيدى».

أما فى نص «الأيام» فلدينا ظواهر متنوعة تختلف عن نص «ڤيدى». ويزداد تعقد هذا الأمر لأن كتابة العمى ليست موجودة بالدرجة نفسها فى الأجزاء الثلاثة بكاملها. لكننا نستطيع أن نقول بصورة عامة إن نص طه حسين – على عكس نص ڤيد مهتا – لا يعطى الصدارة لكتابة العمى، بل يدفعها إلى الوراء.

إن كتابة العمى فى الجزء الأول من الأيام محدودة بالرغم من أن الصبى – أو صاحبنا – الذى يمثّل بطل «الأيام» أصيب بالعمى، وبالرغم من تمثله بأبى المعرى[٢٤]. أى بشخصية ضرير؛ ذلك لأن طبيعة النص لاتدل– بشكل ثابت– على كتابة العمى فى الجزء الأول. كما أننا نقرأ عن «السائل» الذى وُضع فى عينى الصبى فى الصفحات

الأولى[٢٥] بمعنى أن للقارئ معرفة ما بكف البصر. ولكن يظل النص على مستوى ما نصًا بصريًا؛ إذا جاز لنا استخدام هذا المصطلح، أو على الأقل نصًا لا تنطبق عليه كتابة العمى. فنحن نقرأ - على سبيل المثال- وصفًا دقيقًا وبصريًا لسيدنا وهو فى طريقه للكتاب: «وكان منظر سيدنا عجبًا فى طريقه إلى الكتاب و إلى البيت صباحًا ومساءً، كان ضخمًا بادنًا، وكانت دفتيه تزيد فى ضخامته، وكان كما قدمنا يبسط ذراعيه على كتفى رفيقيه»[٢٦] ، يتبدى إذن الاختلاف بين «ڤيدى» و «الأيام» على قدر كبير من الوضوح.

لكن هذا لا يعنى عدم وجود أمثلة فى الجزء الأول من «الأيام» تشير إلى أثر استخدام الحواس اللابصرية، ومن ثم تقترب من كتابة العمى. فعندما يأخذ سيدنا بيد الصبى - على سبيل المثال- نقرأ: «فما راع الصبى إلا شىء فى يده غريب، ما أحس مثله قط، عريض يترجرج ملؤه شعر تغور فيه الأصابع؛ ذلك أن سيدنا قد وضع يد الصبى على لحيته»[٢٧]. ويشبه هذا المثال طريقة ڤيدى التى سميناها كتابة العمى؛ ذلك لأن البدء بوصف الشىء والاستغراق فى هذا الوصف، ومن ثم تعيينه، يشير إلى حضور الحواس اللابصرية. ومن هنا فإن هذا المثال يكاد يكون شاذًا فى الجزء الأول من «الأيام».

والمثال التالى يعد أكثر اقترابًا من استخدام الحواس اللابصرية؛ فعندما جلس الصبى فى حلقة شيخ «... إلى جانب عمود من الرخام لمسه فأحب ملامسته ونعومته..» حينئذ تمنى «أن يمس أعمدة الأزهر ليرى أهى كأعمدة هذا المسجد»[٢٨]. ويشتمل هذا المثال فعلاً على دفع المعرفة اللابصرية إلى الأمام. وهو نموذج لطريقة استخدام المعرفة اللابصرية فى الجزء الأول من «الأيام». فالمعرفة اللابصرية لا تستعمل فى هذه القصة لتعيين الشىء. إن الراوى يعلن أن الصبى جالس بجانب «عمود من الرخام» قبل أن يفسرأنه لمس هذا العمود، وقبل أن يعطينا إحساسه من خلال لمسه. فليست حاسة اللمس مستخدمة لكى يخبرنا الراوى عن جلوس الصبى إلى جانب العمود الرخامى، ويمثل هذا اللمس- بالإضافة إلى ذلك- أول إدراك لابصرى فى القطعة النصية الطويلة. فقد سبق فى هذه القطعة- قبل ذكر اللمس- وصف طويل لدخول الصبى إلى الحلقة وشعوره بها.

يختلف من ثمَّ استغلال الحواس اللابصرية فى نص الجزء الأول من «الأيام» اختلافًا أساسيًا عن استغلالها فى نص «ڤيدى»؛ وذلك لأنها لاتستخدم عادة لتعيين الأشخاص أو الأشياء. لا نزعم طبعًا أن الحواس اللابصرية ليست موجودة، فأمثلة السمع فى النص كثيرة؛ إذ يسمع الصبى صوت الشاعر(٢٩) وأصوات النساء(٣٠) والنغمات(٣١) والقصص والأحاديث(٣٢).. إلخ. لكن المهم هو مغزى الحواس اللابصرية أو دورها النصى بالنسبة إلى ما أسميناه المعرفة اللابصرية (أى تعيين الأشخاص والأشياء على سبيل المثال).

ونستطيع أن نقول- نتيجة لذلك- إنه بالرغم من أن الجزء الأول من «الأيام» يدفع الإدراكات اللابصرية أحيانًا إلى الأمام، وبالرغم من أنه يتناولها أحيانًا على طريقة عمياء، فليس هذا ثابتًا أو متكررًا، أى إنه لا يسمح لنا بأن نزعم أنه يمثل حقًّا كتابة العمى.

إذا نظرنا إلى الجزء الثانى من «الأيام» أدركنا أنه يمثل بلا شك المستوى الأعمق لكتابة العمى فى النص. ونستطيع أن نقول إن الكتابة قد أصبحت فى الجزء الثانى كتابة عمى بدرجة أكبر، بمعنى أن نوعية النص تغيرت بحيث يجد القارئ نفسه منغمسًا فى عالم أقرب إلى عالم المكفوفين، وهو ما لم يتعود عليه فى الجزء الأول.

و من الجدير بالذكر أن الصفحة الأولى من الجزء الثانى تقدم معرفة الفتى ببيئته من خلال حواسه اللابصرية:

«فإذا تجاوز هذا الباب أحس عن يمينه حرًا خفيفًا يبلغ صفحة وجهه اليمنى، ودخانًا خفيفًا يداعب خياشيمه، وأحس من شماله صوتًا غريبًا يبلغ سمعه ويثير فى نفسه شيئًا من العجب»(٣٣).

وعرف بعد ذلك أن هذا الصوت «قرقرة الشيشة»(٣٤) وبدأ يستخدم هذه الأشياء التى يحسها دلائل على واقع عالمه المادى(٣٥). فعندما يسمع صوتًا ما يعرف اتجاهه ومن ثم تظهر المعرفة من خلال النص وأهميتها بالنسبة إلى إدراكه للأشياء. فالراوى يقول مثلاً:

«حتى إذا بلغ من هذه الطريق مكانًا بعينه سمع أحاديث مختلفة تأتيه من باب قد فتح عن شماله، فعرف أنه سينحرف بعد خطوة أو خطوتين إلى الشمال ليصعد فى السلم»(٣٦). أو «دعاه صوت الببغاء إلى أن ينحرف نحو اليمين»(٣٧). حتى معرفته بالوقت كانت مرتبطة بالأذان(٣٨).

ويقود هذا الاعتماد على حاسة السمع الفتى إلى الاهتمام بالأصوات. لقد كان واعيًا بنوعية الأصوات واختلافها، بحيث بدأ مثلاً يميز بين أصوات الشيوخ فى درس الفجر وأصوات الشيوخ أنفسهم فى درس الظهر(٣٩). حتى الظلمة فى عالم الفتى كان لها «صوت»(٤٠). هذا الانغماس فى الأصوات مستمر فى كل من الجزء الثانى والجزء الثالث من «الأيام». ولعل أهم مثال لعلاقة الفتى الخاصة بعالم الأصوات هو «الصوت العذب» فى الجزء الثالث. فهذا الصوت، صوت المرأة التى سيتزوجها، هو العنصر الذى يغير حياة الفتى أحسن تغيير ويساعده على أن يدرك الحياة بطريقة مختلفة(٤١).

ولدينا- بالإضافة إلى حاسة السمع- أمثلة لحاسة اللمس، إذ يتكلم الراوى فى الجزء الثانى عن «شوق» الفتى إلى صندوق عرفه فى طفولته. أراد أن «يمس الصندوق ويجلس عليه ويمسح بيده الصغيرة خشبه الأملس»(٤٢). ينبغى أن نقول بكل إنصاف إن علاقة هذا المثال بمسألة كتابة العمى علاقة معقدة؛ فمن ناحية ليس اللمس مستخدمًا لتعيين الصندوق. فمن الممكن أن توجد إرادة لمس الصندوق عند شخص مبصر. غير أنه من ناحية أخرى يقع هذا الوصف فى عالم كتابة العمى بسبب الاستخدام الخاص لحاسة اللمس، من حيث هى تجسد الارتباط بين البطل والصندوق، مما يسمح لنا بأن نستشعر طريقة إدراك شخص مكفوف.

والتعيين من خلال اللمس موجود بالفعل، إذ نقرأ- على سبيل المثال- عن أحد شيوخ الفتى: «وقد عرف الصبى رجليه قبل أن يسمع صوته؛ فقد أقبل على مكان درسه لأول مرة مهرولاً كما تعود أن يمشى، فعثر بالصبى وكاد يسقط من عثرته، ومست رجلاه العاريتان اللتان خشن جلدهما يد الصبى فكادت تقطع»(٤٣).

نرى من هذا المثال وجود الحاستين معًا: اللمس والسمع . ولننظر بدقة فى المثال نفسه وخصوصًا فى قول الراوى: «عرف الصبى رجليه قبل أن يسمع صوته»

مما يدل على أن جزءًا من أهمية الحكاية يتحدد فى انعكاس الوضع الذى قد تعود عليه الفتى فى علاقته بحواسه. فمعرفة رجلى الشخص قبل صوته ليس أمرًا عاديًا لو افترضنا أن الصوت يكون عادة النوع الأول من المعرفة للبطل الضرير. وتمثل هذه القطعة النصية الشاذة مثالاً لكتابة العمى، وتدل فى الوقت نفسه على الأهمية العامة للسمع من حيث هو وسيلة لتعيين الأشخاص والأشياء لدى الفتى المكفوف.

لكن طه حسين يجاوز فى نصه دفع الأصوات إلى الأمام بوصفها وسائل للمعرفة والتعيين. إن استخدامها أسلوبيًا يدل أحيانًا على نوع من الصورة البلاغية التى تمثل بدورها استغلالاً لكتابة العمى فى النص. ونجد مثالاً بارعًا لهذه الظاهرة فى الجزء الثانى؛ إذ نقرأ عن وصول شخص ما: «ويد هذا الصوت تقرع الباب وعصاه تقرع الأرض»(٤٤).

هذه الأداة البلاغية هى- فى الحقيقة-استعارة مكنية؛ وتتكون فى هذا النص من استعمال الصوت دلالة على الشخص. فالصوت لا يمكنه أن يمتلك يدًا أو عصًا، بل يمتلكهما صاحب الصوت فقط. تؤدى هذه الاستعارة المكنية إلى نقطتين؛ أولاهما: لدينا المعنى المجازى الذى يعبر الصوت من خلاله عن الشخصية. ثانيتهما: لدينا المعنى الحرفى الذى يدل بدوره على انفصال الصوت كصفة عن الشخص. ويجوز بناء على ذلك للصوت ألا يعتمد نصيًا إلا على نفسه، ومن ثم لا يتعلق- كما تعودنا- بالجسم أو الشخص المناسب، مما يتيح لنا أن نتكلم عن وجود ما يمكن تسميته ببلاغة العمى فى نص طه حسين، وهى التى تعتمد على بلاغة الوصف لسببين: يرجع السبب الأول منهما إلى أن هذه الصور البلاغية تستغل أهمية الحواس اللابصرية للوصف. ويرتبط السبب الثانى بتركيب هذه الصور البلاغية، على أساس غيبة الوصف والتعيين البصرى.

لقد أوردنا مثالاً لهذه الظاهرة مع «الصوت العذب» الذئ يستخدم- أحيانًا فى النص- ليدل على شخصية أثرت كثيرًا فى حياة البطل. لكن العلاقة بين الصوت وصاحبته لا تتحدد لنا إلا بعد جزء غير قصير من النص(٤٥).

ويساعدنا هذا المثال- والمثال السابق عن الصوت الذى قرعت يده الباب- على إدراك العالم اللابصرى. لكنهما يحولان إدراكنا أيضًا إلى وجهة أخرى معينة؛ لأننا نحس من خلال وعينا بعمى المؤلف بانتفاء معرفتنا الكاملة ببيئته. وندرك هذه البيئة على أنها خصائص جزئية؛ إذ يجرد الراوى الأشخاص- من وجهة نظر ما- من صفاتهم، عندما يتكلم عن الأصوات بطريقة منفصلة. ويذكرنا- عندما يشير الراوى إلى صفة وليس إلى شخص- بإدراكه وبمعرفته المحدودة بسبب عاهته. ويشتمل هذا الإدراك على بعض صفات الشخص. ونحس- من خلال هذه الأمثلة التى يضاف إليها المثال عن الرجل الذى عُرفت رجلاه قبل سماع صوته- أننا إزاء إدراك غير كامل أو محدد، أو- بعبارة أخرى- ترغمنا بلاغة طه حسين المكفوف على مواجهة العمى بوصفه نقصاً.

لهذا السبب يختلف نمط كتابة طه حسين عن كتابة ڤيد مهتا الأعمى. فالأخير يدل على معرفة كاملة ببيئته عندما يشير دائمًا إلى قدرته على استخدام الحواس اللابصرية لتعرف الأشخاص والأشياء، ويخلق ڤيد مهتا فى كتابه وهم العالم المتماسك، بمعنى أننا عندما نسلم أنفسنا إلى النص وإلى تعرف الدنيا من خلال الحواس اللابصرية يظهر العالم فى النص متماسكًا وتصلنا المعرفة النهائية من خلال الراوى الضرير وحواسه.

ولكن التماسك الذى يخلقه ڤيد مهتا يشتمل على العمى الكامل من خلال كتابة العمى الثابتة. ويتمثل أثر نص ڤيد مهتا المدهش فى إرغامه القارئ على المواجهة المباشرة لعالم المكفوف، بوصفه عالمًا يختلف اختلافًا أساسيًا عن عالم القارئ. ويمكننا أن نزعم أن ڤيد مهتا- بواسطة دفع كتابة العمى إلى الأمام- قد دفع العمى إلى الأمام، من حيث هو- أى العمى- عالم مدرك متميز.

أما نص طه حسين فيبدو من وجهات نظر عدة بعيداً عن هذه الظواهر. وقد أشرنا إلى أن كتابة العمى لم تكن واقعة فى مقدمة النص، خصوصاً فى الجزء الأول لـ «الأيام»، بمعنى أن القارئ لا ينغمس مباشرة فى العالم المدرك للعميان. أما فى الجزء الثانى، فيزداد مثل هذا الانغماس، مما يدل- أولاً- على أن كتابة العمى- التى

مثلت أسلوبيًا ثابتًا فى نص قيد مهتا- تمثل عند طه حسين، على العكس، وسيلة أدبية يستخدمها الكاتب، ويمنحها الصدارة فى أجزاء معينة من النص فحسب. ويشير استخدام كتابة العمى بدرجة أكبر فى الجزء الثانى من «الأيام» إلى وجود البطل فى بيئة جديدة يجب عليه أن يتعود عليها ويتعرف أشياءها وأنماط الحياة فيها.

ونستطيع أن نقول إن نص قيد مهتا واع بإرادة تصوير العالم من خلال حواس الراوى الضرير؛ ولهذا يبدو- إلى حد ما- محبوسًا فى سجنه الأسلوبى، بينما يظهر نص طه حسين وكأنه أكثر حرية بالنسبة إلى معالجة كتابة العمى بوصفها وسيلة أدبية؛ وذلك لأنه ليس مهتمًا بالدرجة نفسها بالتصوير الثابت للعالم المدرك، وذلك هو ما يحرره ويمكنه من التلاعب بهذه العناصر الإدراكية، ومن ثم خلق بلاغة العمى.

نلاحظ كذلك عندما نقارن بين نص طه حسين ونص قيد مهتا أن نص طه حسين يتجنب هذه الناحية للعمى- كعالم مدرك ومتميز- على الأقل لمدة غير قصيرة. لكن هذا العنصر ليس العنصر الوحيد الذى يتناوله المؤلفان. وكما سنوضح من خلال تحليل العناصر الأخرى، سنجد أن طه حسين يدفع بموضوع ما إلى الأمام، بينما يفعل قيد مهتا العكس.

العمى والألم

تمثل كتابة العمى عنصراً واحداً فقط من العناصر المتعلقة بالعمى فى النصين موضوع الدراسة. وإذا رجعنا إلى مفهوم المرآة وارتباطها بالعمى أدركنا أن هذا العنصر يدل على طبيعة الترجمة الشخصية من حيث هى كتابة، ومن حيث هى مرآة تعكس- فى هذه الحالة- المؤلف الضرير. لكن ماذا عن بطل الترجمة نفسه؟ وما أثر العاهة عليه وكيف يتفاعل معها؟

لاشك فى أن هناك موقفًا، على جانب كبير من الأهمية، بالنسبة إلى هذا الموضوع فى كلا السيرتين، هو الألم بطبيعته الجسدية والنفسانية، ومن ثم الغضب. لكن تناول النصين لهذا العنصر يختلف اختلافًا أساسيًا؛ فبينما دفع طه حسين كتابة العمى إلى الوراء، فقد دفع عنصر الألم إلى الأمام. أما قيد مهتا فالعكس، بمعنى أنه دفع كتابة العمى إلى الأمام لكنه دفع الألم إلى الخلف.

يحكي لنا الراوى فى بداية الجزء الأول من «الأيام» قصة الصبى المشهورة وهو يتناول العشاء مع عائلته. أراد أن يجرب الأكل «بكلتا يديه» فضحك إخوته «وأما أمه فأجهشت بالبكاء. وأما أبوه فقال فى صوت هادئ حزين: ما هكذا تؤكل اللقمة يابنى. أما هو فلم يعرف كيف قضى ليلته»[٤٦].

تقدم هذه القصة، على نحو مدهش، المهانة والألم المرتبطين بعاهة العمى. ونكتشف عمق الألم عند الفتى عندما يقول الراوى إنه «لم يعرف كيف قضى ليلته». ونلاحظ من هذه الحكاية نوعين من الألم؛ الأول هو ألم الضـــرير الذى ينبع من إحساسه بأنه غير قادر على شئ عادى كالأكل. أما الألم الثانى فينبع من العزلة. ونتيجة لهذا الحادث حرم الفتى «على نفسه ألوانًا من الطعام» كما أخذ يأكل أحيانا «فى حجرة خاصة»[٤٧]؛ بمعنى أن الفتى اعتزل الناس.

وتأتى هذه الحكاية أيضًا فى الموضع النصى الذى يبدأ الفتى فيه بالتمثل بأبى العلاء المعرى[٤٨]، الشاعر العباسى الذى عرف عنه الشعور بالمرارة واعتزال حياة الناس. وهو ما يستمر- بالإضافة إلى ذلك- خلال الأجزاء الثلاثة للنص. ونجد أيضاً فى الصفحات الأولى للجزء الأول حديث الراوى عن ذلك «السائل» الذى كان يوضع فى عينى الصبى «المظلمتين» و «يؤذيه»[٤٩] أى أن الألم بطبيعتيه الجسدية والنفسانية يظهر بدءًا من الصفحات الأولى للجزء الأول من «الأيام» بحيث يشكل الجو العام الذى نكتشف من خلاله بقية الكتاب.

لكن وعى الفتى بهذه العاهة وألمها لا ينحصر فى الجزء الأول من «الأيام»؛ إذ نجده واضحًا فى الجزء الثانى. فعندما يناديه أحد الممتحنين فى الأزهر هاتفًا: «أقبل يا أعمى» يقول لنا الراوى إن الفتى «قد كان تعود من أهله كثيراً من الرفق، وتجنبًا لذكر هذه الآفة بمحضره. وكان يقدر ذلك وإن كان لم ينس قط آفته ولم يشغل قط عن ذكرها»[٥٠]. وهى تمثل بالفعل جانبًا مستمراً فى حياته: «كان يستحى أن يتحدث الناس عنها إليه، وما أكثر ما كانوا يفعلون»[٥١]. ونستطيع فعلاً أن نسترسل فى الكلام عن هذه الظاهرة. لكننا سنحصر الأمثلة فى مثال إضافى فقط. يتضمن هذا المثال تأملاً طويلاً[٥٢] عن العمى، يدور فى الجزء الثالث؛ يقول الراوى متحدثًا عن

البطل إن العاهة «كانت تؤذيه فى دخيلة نفسه وأعماق ضميره... كانت أشبه شىء بالشيطان الماكر...» الذى يخرج للإنسان فجأة «فيصيبه ببعض الأذى»، وكان يذكر كلام أبى العلاء حينما قال «إن العمى عورة»(٥٣).

لاتحتاج هذه الأمثلة إلى تعليق كبير بالنسبة إلى العنصر الذى نهتم به الآن وهو الألم. وضالة الألم الجسدى لافتة فى «الأيام»، لكن الألم النفسانى يمثل عنصراً من أهم العناصر القارة فى الأجزاء الثلاثة. ويرتبط هذا النوع من الألم بالعمى، وينقله القاص إلينا من خلال التمثل بأبى العلاء. ويبلغ هذا الاهتمام بالألم ذروته فى الجزء الثالث، مع التأمل الطويل عن العمى الذى ذكرته سابقًا، ولا يشحب هذا الإحساس بالعمى وما ينجم عنه من ألم إلا فى نهاية الجزء الثالث بـ «الصوت العذب» للفتاة التى يتزوجها(٥٤).

ونلاحظ أن الراوى لا يتجنب واقع الألم المرتبط بعاهة العمى، بل يقدمه مباشرة إلى القارئ. لكن الأمر عند «ڤيدى» على العكس من ذلك؛ إذ لدينا تقريبًا ظاهرة مناقضة، فعندما نلتقى بالبطل الصغير يبدو عالمه سعيداً؛ إذ نراه وهو يكتشف الدنيا مع زملائه فى المدرسة، حيث يتعلم ارتداء الملابس والخياطة على سبيل المثال(٥٥)، ويبدو انتقاله من المدرسة خاليًا من أية مشاعر مؤلمة؛ فهو يحاط بالمحبة والعناية فى البيت وفى المدرسة. وهو إحساس يعززه فى المدرسة الشعور بكونه غنيًا، فلا يشفق عليه القارئ عندما يحس - على سبيل المثال - الملابس الخشنة لزملائه الفقراء(٥٦). ويتدعم شعور القارئ بهذا الجو مع استخدام ألقاب التدليل التى تشير إلى الحب. لكن الألم مع ذلك يدخل النص تدريجيًا، فالألم والصعوبة يظهران من خلال حوادث معينة.

تحاول زوجة مدير المدرسة أن تعلم ڤيدى طريقة الأكل بالملعقة بدلاً من يديه. ولم يكن هذا سهلاً؛ إذ كان الطعام يسقط على المائدة. وإذا «بالمرق يسيل» عليه «وعلى مفرش المائدة وأحيانًا على زوجة المدير، تلك التى أعدت له عندئذ مائدة بعيدة عن مائدة العائلة فأخذ يأكل وحيداً. لكنه تعود فى النهاية الأكل بالأدوات»(٥٧). وتشبه هذه القصة، كما هو واضح، معاناة طه حسين مع الأكل، لكن هناك اختلافًا بين الحادثين؛ فحكاية طه حسين لاتشير فحسب إلى تكيف شديد الإيلام، ولكن إلى إحساس مستمر

بالعزلة النفسانية؛ بينما تشير قصة ڤيدى إلى صعوبة مؤقتة على طريق التكيف سرعان ما تزول. ولكنها- بالرغم من ذلك- إشارة من الإشارات الأولى فى النص إلى صعوبة تكيف الضرير مع سلوك المبصرين وعالمهم.

يعى القارئ- إذن- أن حياة الراوى ليست الحياة المثالية التى صورها النص فى البداية. وعلى الرغم من ذلك فالألم والمهانة المرتبطان بهذا الحادث غير عميقين نسبيًا. لكننا نصادف مع تقدم النص أمثلة تشير إلى الألم الناتج عن العمى بشكل أوضح وأكثر عددًا. يقول لنا الراوى للمرة الأولى، فى الصفحة الثالثة والتسعين إنه كان ينسى أحيانًا «مكان حائط أو عمود» فيصطدم بهما، إذا ترك الباب مفتوحًا أو «إذا نقل كرسى» من مكانه المعهود فيرتطم بهما أيضًا، ولذلك كان الألم الجسدى يصاحبه كل يوم من جراء هذه الأحداث. لكنه لم يكن وحيدًا فى مواجهة هذه المشاكل؛ إذ كان الأولاد العميان كلهم يصطدمون دائمًا بالأشياء، إلى أن أصبح الاصطدام نفسه موضوعًا للمزاح بينهم. وبالرغم من المزاح كانوا ينسبون الحوادث إلى «سوء نية العالم المبصر برمته». وعندما كانوا يصطدمون بالأشياء كانوا يركلونها بالأقدام ويصيحون: «أولاد الزانيات المبصرون» بالرغم من أن سبب الحوادث كان يرجع أحيانًا إلى غفلتهم الخاصة(٥٨). ويتكرر ذكر الاصطدام فى النص مرات أخرى(٥٩).

وقد وصل المؤلف فى هذا المقتطف المهم إلى نتيجتين. أولاً: أنه يغير مفهومنا عن حياة الأولاد المكفوفين فى المدرسة، ومن بينهم بطلنا؛ فقد انتقل الاهتمام، على نحو مدهش، من صورة الأطفال الذين يتعلمون قهر العاهة إلى صورة محزنة لأولاد غير مبصرين يتلمسون الأشياء فى بيئة لا يسيطرون عليها. ويشرح لنا بإسهاب اختراع الأولاد أسماء خاصة للكدمات ترتبط بمكانها الجسدى. فسموا الكدمات الموجودة على الجبين- مثلاً- بالقرون(٦٠).

وتشتمل النقطة الثانية المرتبطة بهذا المقتطف على تقديمه- للمرة الأولى- الامتعاض والغضب من «أولاد الزانيات المبصرين».

ويكون هذا فعلاً جزءًا من علاقة ڤيدى المعقدة بعالم المبصرين. ونلاحظ فى هذه العلاقة عنصر الغضب أولاً. وهو يمثل تفاعلاً عاديًا مع العاهة، خصوصًا مع الوعى

بأن هذه العاهة لا توجد لدى جميع الناس. وتتألف هذه العلاقة أيضًا من المهانة والشعور بالعار. ولا يبدو هذا الشعور فى «ڤيدى» بشكل واضح فى النص- كما رأيناه فى «الأيام»- لكن النص يوضح اعتراضات البطل الذى يحاول أن لا يعترف بمغزى العاهة الكامل، على الأقل أمام المبصرين.

وعندما أرادت بنت مدير المدرسة أن تصف له صوراً، لأنه لا يستطيع أن يراها. رفض فسألته:«هل لديكم صور بارزة (برايل)؟» فقال: «طبعًا لدينا. وهو يحاول أن يتصور كيف تكون الصورة بالبرايل. لكن البنت أرادت أن ترى هذا النوع من الصور، فأجاب بأنها صغيرة السن وليست قادرة على ذلك. فقالت:«هل تريد أن أرسم لك صورة ملونة؟» قال: «لا». فسألته ثانيًا: «هل لديكم صور برايل ملونة؟» فأجاب: «طبعًا»(٦١).

وتقوم أهمية هذا المثال على إبراز علاقة ڤيدى الضرير بالبنت المبصرة، وشعوره بالمهانة التى تضطره إلى الكذب وادعاء امتلاك صور برايل. ونحس بازدياد هذه المهانة عندما يبالغ فى الكذب عن صور برايل الملونة.

ولكن هذا المثال ينطوى على أهمية أخرى؛ فالصور لايمكن التمتع بها إلا بحاسة البصر. وليس هناك مثال يمكن أن يعبر عن عنصر لايستطيع أن يدركه الضرير كهذا المثال. فمفهوم صور برايل، خصوصًا صور برايل الملونة، هو أساسًا مفهوم غير معقول. وتقود هذه اللامعقولية بدورها إلى فهم الكلام عن الصورة البارزة بوصفه سخرية مرة، تفضح عدم وجود الإمكانات الإدراكية للضرير، بالرغم من الأدوات والأجهزة المخترعة لمساعدته. و «صور برايل» هى العنوان الذى اختاره ڤيد مهتا لهذا الفصل(٦٢).

وكما رأينا؛ فنحن إزاء نوع من التطور فى نص ڤيد مهتا. كلما اقتربنا من نهاية الكتاب زاد وعينا بالألم الجسدى والنفسانى للبطل الضرير. ولدينا أيضًا فى الجزء الأخير من الكتاب إشارات إلى العلاج الشعبى المؤلم الذى عولج به ڤيدى، بالرغم من أن هذا العلاج قد وقع فى أوائل عمره، أى تاريخيًا قبل وجوده النصى. وسنتناول هذا الموضوع فيما بعد. ونستطيع أن نقول من وجهة نظر ما، إن هذا

التطور يبلغ درجة حاسمة فى نهاية الكتاب. ولعل أهم ظاهرة فى نص «فيدى» - بالنسبة إلى العنصر الذى نهتم به الآن- هى خاتمة الكتاب. ففى الصفحات الأخيرة يرجع الراوى، وهو فى العقد الرابع من عمره إلى المدرسة والبيئة اللتين صورهما النص. لقد تغير كل شىء حتى المدرسة أصبحت مدرسة لبنات لهن أصوات «خفيفة، منكمشة، مخبولة»، كما لو كان هؤلاء لم يكونوا «مكفوفين فحسب، بل متخلفين عقلياً». ويتساءل الراوى عندئذ عن مدرسة طفولته وهل كان لها الجو العام نفسه؟ ويحزنه هذا السؤال لأنه يدرك أن جوابه لا يتعلق بالذاكرة، بل بنفاذ البصيرة والخبرة؛ ولم يكن يمتلك هاتين الخصلتين فى طفولته. ويزور أيضاً إحدى زميلاته فى المدرسة، كانت تسكن فى حى فقير، وبدأت الزميلة تئن كالشحاذة فى الشارع، وتطلب منه ساعة برايل، فيؤكد لها أنه سيرسل الساعة، وينصرف جارياً من غرفتها. وقد أهاج فيه «صوتها الشاحذ ذاكرة أكثر بكارة وخوفاً قديماً»(٦٣).

تصف خاتمة الكتاب إحساساً عاطفياً للبطل حين يرجع بعد مرور عدد من السنين إلى المدرسة، وعندما يوازن بين الجو العام السائد الآن فيها والجو العام الذى يذكره فى طفولته، يلقى بظلال الشك على النص برمته، ويعيد القارئ النظر بالتالى فى محتويات النص على ضوء جديد.

لكن الخاتمة لا تلقى شكلاً محايداً على محتويات الكتاب وحسب، بل تحدد معنى هذه المحتويات على طريق مختلف من خلال الجو العام العاطفى الموجود فيها. ومن الواضح أن هذا الجو العام سلبى. نرى ذلك- أولاً- من خلال الارتباط بين العاهة والتخلف العقلى. ونلاحظه ثانياً، وبشكل أعمق، من زيارة الراوى زميلته العمياء؛ إذ تسبب هذه الزيارة الألم الشديد الذى يعكس بدوره التجربة المدرسية برمتها، وعندما يفر الراوى من غرفتها، يفر- فى الحقيقة- من فترة من حياته الشخصية.

وتكمل الخاتمة على هذا النمط- من خلال إلقائها ضوءاً مؤلماً على محتويات الكتاب- العملية التى لاحظناها سابقاً، واشتملت هذه العملية على تقديم الألم الجسدى والنفسانى تدريجياً إلى الأمام، بحيث ينتشر الألم عندما ينتهى الكتاب، ليس فقط فى أجزاء النص التى كان موجوداً فيها بوضوح، بل فى الحوادث التى لم تذكر الألم قط.

وتعاكس هذه العملية ما يحدث فى نص طه حسين إذ تلمح نهاية «الأيام» إلى الانتصار على الأقل على الألم النفسانى الذى منحه النص الصدارة.

أدوار تقليدية، أدوار حديثة

يمثل الألم وكتابة العمى ظاهرتين تنبعان مباشرة من واقع العمى بوصفه عاهة جسدية. لكن العاهات تتخذ معناها الكامل فى المجتمع نفسه. وقد أشرنا سابقًا إلى أن كلا المؤلفين من العالم الثالث، وستقودنا المقارنة بين كاتبين من العالم الثالث إلى مقابلة التقليدى والحديث، ومن ثم الشرق والغرب.

عندما نتناول موضوع التقليدى والحديث فى كلا النصين نصادف أمورًا تنقلنا مباشرة إلى مسألة الشرق والغرب، بمعنى أن التفرقة ليست حاسمة دائمًا بين مواجهة التقليدى والحديث من ناحية، ومواجهة الشرق والغرب من ناحية أخرى. وسوف نبتدئ التحليل- لهذا السبب- بالمواجهة الأولى التى ترشدنا بدورها إلى المواجهة الثانية.

تتمثل أوضح الطرق لمواجهة التقليدى والحديث من حياة العميان فى الصراع بين الأدوار التقليدية والأدوار الحديثة. فتصادف الشخصية العمياء أو أية شخصية ذات عاهة الدور الاجتماعى أو الأدوار الاجتماعية التى يعينها المجتمع لصاحب العاهة. وعندما توجد الآراء التقليدية والآراء الحديثة فى الوقت نفسه، تأتى أدوار تقليدية وحديثة للمكفوفين. ويكشف وضع شخصية الضرير على هذا النحو عن الصراع بين التقليدى والحديث؛ ذلك الذى يوجد ضمنًا فى المجتمع كله.

ولا غرابة إذن فى أن الدور الاجتماعى للضرير يمثل عنصرًا مركزيًا فى كلا الكتابين. ويتحقق هذا العنصر - بالإضافة إلى ذلك - على الطريق نفسه فى كلا النصين؛ إذ يقود البطلين نحو دور اجتماعى حديث بعيد عن الدور الاجتماعى التقليدى للمكفوفين.

ونلاحظ فى «الأيام» - كما قلنا سابقًا - تطورًا فى حياة البطل؛ حيث يبدأ تلميذًا فى الكتاب وينتهى أستاذًا فى الجامعة، بمعنى أن حركة التطور تتمثل فى تقدم من التقليدى إلى الحديث. ومن الجدير بالذكر أن التطور يأتى نتيجة رفض الأدوار

التقليدية للضرير. ويواجه الفتى فى الحقيقة دورين تقليديين يتقاربان. الدور الأول دور المقرئ فى القرية؛ ويقدم الراوى حوادث عدة تدل على هذا الدور بوضوح وعلى موقف البطل منه. فى الجزء الأول نجد الفقهاء الذين «كانوا يقرءون القرآن... كانت جمهرتهم من المكفوفين، فكانوا يدخلون البيوت يتلون فيها القرآن»(٦٤).

ولا يقدم هذا الدور- كما هو واضح- تقديماً إيجابياً فى النص، ومن ثم يطمع الفتى إلى الدور الاجتماعى الوحيد الذى يراه محتملاً للمكفوف، وهو دور المدرس فى الأزهر. كما يقول الراوى:

«وماذا كان يمكن أن يريد غير ذلك وقد فرضت الحياة على أمثاله من المكفوفين الذين يريدون أن يحيوا حياة محتملة إحدى اثنتين: فإما الدرس فى الأزهر حتى تنال الدرجة وتضمن الحياة بهذه الأرغفة التى تؤخذ فى كل يوم، وبهذه القروش التى تؤخذ آخر الشهر... وإما أن يتجر بالقرآن فيقرأه فى المآتم والبيوت»(٦٥).

والاختياران المحتملان- أى المدرس فى الأزهر والمقرئ فى القرية مع مغزاه السلبى- موجودان أيضاً فى المثال التالى: عندما يغضب أبو الفتى منه لأنه قد سخر منه بسبب قراءته «دلائل الخيرات» ينذره قائلاً: «لا تعد إلى هذا الكلام، إنى أقسم لئن فعلت لأمسكنك فى القرية، ولأقطعنك عن الأزهر، ولأجعلنك فقيهاً تقرأ القرآن فى المآتم والبيوت»(٦٦).

ولاشك فى أن الفتى سيذهب إلى الأزهر، غير أن إفلاته من الدور التقليدى كان صعباً. فكان الأب يطلب من الفتى «عدية يّس» «لأنه صبى ولأنه مكفوف، وهو بهاتين المزيتين أثير عند الله، رفيع المكانة عنده وهل يرضى الله أن يرد صبياً مكفوفاً حين يطلب إليه أمراً من الأمور متوسلاً بقراءة القرآن!»(٦٧). ويبدو من هذا المقتطف أن الفتى لم يكن يرضى بالدور التقليدى الذى عينه الأب له.

لكن صعوبة الإفلات من الدور الاجتماعى تنبع أيضاً من أن هذا الدور يفرضه المجتمع عليه وعلى أمثاله من المكفوفين. ونستطيع أن نرى هذا بشكل أوضح فى قصة مدهشة ومثيرة للعواطف والمشاعر.

حينما سافر الفتى مع عائلته إلى الصعيد يحدث أن ينساه أهله فى القطار. فلما نزل فى المحطة التالية انتظر حتى يجيء له واحد من العائلة: «اجتمع إليه جماعة من موظفى المحطة..وقد رأوا شيخًا ضريراً، فما شكوا فى أنه يحسن قراءة القرآن أو يحسن الغناء». ولم يصدقوا بالرغم من إنكاره هذين الدورين، واضطر أخيراً إلى قراءة القرآن «والدموع تنهمر على خديه»(٦٨).

ويدل هذا المثال على وجود صورة اجتماعية ما للضرير. وتتضمن هذه الصورة نوعًا من حتمية أن يكون الضرير مقرئًا أو منشداً. ويحاول البطل فى هذا المثال أن يرفض هذه الصورة، لكن بلا فائدة؛ إذ يضطر أخيراً إلى تمثيل الدور المفروض؛ ذلك لأن الخروج من هذا الدور صعب للغاية. ويبين لنا الراوى شعور الفتى العميق بالمهانة التى تنبع من اضطراره إلى الإذعان للتقليدى، ويوضح لنا كذلك أهمية الإفلات من الدور التقليدى وضرورته.

لكن طه حسين لا يتوقف عند هذا الدور، بل إنه لا يرضى أن يكون شيخًا من شيوخ الأزهر، وذلك بالرغم من أن هذا الوضع الاجتماعى يمثل مرتبة عالية للضرير فى مجتمعه؛ فهو يتأمل فيما وراء العالم الأزهرى، ويتساءل عن الإمكانات الموجودة خارج هذا العالم.

لا غرابة إذن فى تردد الفتى، عندما يحاول الخروج على الدور التقليدى. فهو يميل بعد وفاة الشيخ محمد عبده إلى «أصحاب الطرابيش» بدلاً من «أصحاب العمائم»؛ لأنه أحس أن أصحاب الطرابيش كانوا مخلصين فى حزنهم عند وفاته. لكنه يتساءل: «ومن له بذلك وهو فتى ضرير قد فرضت عليه الحياة الأزهرية فرضًا فلم يجد عنها منصرفًا!»(٦٩).

إن مغزى هذا المقتطف واضح؛ إذ يميل البطل إلى أصحاب الطرابيش الأكثر دنيوية وحداثة. لكنه ليس متأكداً من أنه يستطيع أن ينضم إليهم، وذلك لأنهم- على عكس الأزهريين- لم يضعوا له مكانًا معينًا بوصفه أعمى. وبدل أن يفهم الفتى مغزى هذا الحادث كعلامة تدل على تفوق الأزهريين، يقرر أن يخلق لنفسه دوراً اجتماعيًا بين أصحاب الطرابيش. ويشتمل هذا القرار على الإفلات من الدور التقليدى المفروض، وعلى خلق دور اجتماعى حديث، فيمثل بالفعل العنصر البطولى فى حياة الفتى.

ولعل أهم مرحلة كذلك فى تطور حياة الفتى من التقليدى إلى الحديث تتصل بدخوله الجامعة. وقد سمح له هذا الدخول بالسفر بعد ذلك إلى فرنسا، لكن حتى هذه المرحلة لم تتوفر إلا من خلال مثابرة الفتى المستمرة وجهده الدءوب. إن البطل يتساءل: «أتقبله الجامعة بين طلابها حين يتم إنشاؤها أم ترده إلى الأزهر ردًا غير جميل لأنه مكفوف، وليس غير الأزهر سبيلاً إلى العلم للمكفوفين؟»[٧٠] لقد كان الفتى إذن واعيًا بالدور الاجتماعى الذى يفرضه عليه الدرس فى الأزهر؛ لكنه يرغب فى الوقت نفسه أن يتجاوز هذه الحدود التقليدية، وأن يصل إلى مرحلة الحديث، أى إلى الجامعة.

ولكنه يصطدم بالواقع الحديث إلى درجة ما، ويبدو ذلك واضحًا حين يحاول أن يدخل مع خادمه الأسود إلى الدرس ولم يكن لهذا الخادم بطاقة فمنع من الدخول بالرغم من تضرعات الفتى وأصحابه[٧١]. ويدل هذا المثال على أن الجامعة، بوصفها مؤسسة حديثة، لم تقم بالإجراءات اللازمة للطالب المكفوف. أو بعبارة أخرى، حدثت مشكلة الفتى مع الدخول لأنه تجاوز دوره التقليدى المناسب، أى طلب العلم فى الأزهر. ونستطيع بصورة عامة أن نقول إن الفتى الضرير قد واجه التحديات الاجتماعية إلى أن وصل إلى غرضه المقصود.

ولدينا مثال آخر لهذه الظاهرة يدل على مثابرة البطل، حينما يصر على السفر إلى فرنسا ضمن البعثة الجامعية[٧٢]. وبالرغم من اعتراضات الجامعة- ولم تكن لها علاقة بعماه- فلقد خالف الآراء التقليدية المتعلقة بالعميان، وخط لنفسه طريقًا حديثًا.

ويتألف الطريق الحديث من مغادرة مصر والدخول فى نظام اجتماعى جديد، له متطلباته وتوقعاته الخاصة بالنسبة إلى العميان، كما سنرى فيما بعد؛ فقد اشتمل هذا على تكيفات جديدة مع العادات الغربية. ولكن الجدير بالذكر أن الراوى لا يتناول المشاكل التى يواجهها الفتى فى فرنسا بوصفها سجنًا يقيده، بل يتناولها بوصفها تحديات يواجهها.

ونتيجة لذلك يحاول الفتى عند رجوعه إلى مصر أن يثبت أن إفلاته من أدوار العميان التقليدية قد تم. ويبدو ذلك من خلال حادثين فى نهاية الجزء الثالث لـ«الأيام»:

إذ اختار البطل تاريخ اليونان موضوعًا لدرسه الأول فى الجامعة، وقد أثار دهشة الجميع حينما طلب خريطة اليونان ليبدأ بالوصف الجغرافى، كما هى العادة: فالمفروض أن الضرير لايدرس بواسطة الخريطة. لكن الفتى حفظ الوصف الجغرافى لليونان بمساعدة زوجته وخريطة بارزة، واستطاع على هذا النحو أن يقدم الوصف الجغرافى لليونان عن طريق خريطة عادية(٧٣).

وتنبع أهمية هذا الحادث من نقطتين؛ إذ تمثل هذه القصة أولاً على نحو ضمنى ردًا على حادثة سابقة وقعت فى فرنسا، حيث امتحن الفتى هناك فى الجغرافيا وكاد يخفق فى الامتحان؛ لأنه ظن أن الممتحن سيركز أسئلته على أنواع الجغرافيا المفهومة عند الطالب بوصفه طالبًا ضريرًا(٧٤). ويتعلق السبب الثانى والأهم برفض الفتى أن يغير درسه من أجل العمى؛ ولم يحاول أن يقيد نفسه بآراء الناس عن إمكانات أستاذ مكفوف.

وتتعلق القصة الثانية فى نهاية الجزء الثالث من «الأيام» بمؤتمر دولى للعميان أقيم فى مصر؛ إذ دعا رئيس الجامعة الفتى للاشتراك فى هذا المؤتمر. لكنه رفض، لأنه لم يرد أن يلعب الدور الرسمى للمكفوف(٧٥).

وتؤكد هذه القصة كما تؤكد الأجزاء الثلاثة من «الأيام» رفض البطل الأدوار التقليدية المفروضة على الضرير، ويتجاور هذا الرفض مع رفض أية محاولة يحاولها المجتمع لكى يحصره أو يحبسه فى الدور الاجتماعى للعميان. ونستطيع أن نفهم الكتاب بأكمله على هذا النحو، بوصفه احتجاجًا على الدور الاجتماعى الذى يحدده المجتمع للضرير. ونجد سمات واضحة، تفصل بين الأدوار الحديثة والأدوار التقليدية، وترجع إلى أن الفتى يحاول أن يخط طريقًا لنفسه فى العالم الحديث الأكثر دنيوية.

وتمثل الأدوار التقليدية التى يهرب منها الفتى أدوارًا مرتبطة بالمؤسسة الدينية. فمن الواضح أن المجتمع الإسلامى التقليدى قد حدد مكانًا ودورًا للمكفوف. وقد احتملهما الفتى إلى درجة ما؛ لأنه قد عاشهما باقتناع لعدد من السنين. فرفضه هذه الأدوار هو بالفعل رفض للمجتمع الإسلامى التقليدى؛ أى إن هذه الحركة – فى مجاوزتها هذه الأدوار التقليدية – هى حركة خروج على المجتمع الإسلامى التقليدى،

ودخول فى مجتمع حديث مختلف لايزال جنينيًا. وهذا الخروج يعنى تدعيم هذا الجنين.

أما ڤيدى فقد سلك طريقًا مختلفًا، عندما نتكلم عن الدور التقليدى. ويقدم لنا نصه ما نستطيع أن نعتبره مهنًا معينة أو اختيارات محددة للعميان، تتمثل فى ثلاثة أدوار متميزة. لكن هذه الأدوار لا تمثل إطلاقًا مراحل يعبرها البطل، بل تمثل إمكانات متناوبة لحياة الضرير فى مجتمع ڤيدى، أى الهند المعاصرة.

ولعل الدور الأهم على المستوى النفسى بالنسبة إلى الولد هو الدور الأكثر تقليدية، دور الشحاذ. وعندما يفسر والد ڤيدى الأسباب التى دفعته إلى إرسال الطفل إلى المدرسة يقول له إنه كان يرى العميان فى الشارع يتعثرون وهم يحملون عصا فى إحدى يديهم وكأسًا من الصفيح فى اليد الأخرى(٧٦)، بمعنى أنهم شحاذون. ويقدم النص أيضًا محتويات كتيب للمؤسسة التبشيرية الأمريكية فى مدينة بمباى، يشير هذا الكتيب إلى وجود عائلات تعمى أولادها عمدًا لكى يعيشوا حياتهم شحاذين(٧٧).

ويبدو هذا الدور فى بداية النص بعيدًا عن حياة البطل الواقعية، لكنه موجود كعنصر ضمنى فى النص. ولقد كان أحد زملاء ڤيدى شحاذًا قبل مجيئه إلى المدرسة(٧٨). بمعنى أنه كان لڤيدى معرفة ما بهذا الدور. وتدل هذه الأمثلة الثلاثة بالإضافة إلى ذلك على النتيجة العامة نفسها، فوالد ڤيدى والمدرسة التبشيرية هما اللذان يشتركان فى إنقاذ الصبى من هذا المصير المؤلم. لكن أهم مثال لهذه الظاهرة يحدث فى المحطة، حينما كان ڤيدى ينتظر القطار مع عائلته وهو فى طريق الرجوع إلى المدرسة. كان الوالدان يتبادلانه بينهما فخاف، وبعد قليل أقبل عليهم شحاذ. حاول الحمال أن يطرده لكن والدة ڤيدى همست لزوجها وكأنها لا تريد أن يسمع الولد حديثها: «أعطه شيئًا، إنه أعمى». ويضيف الراوى أنه فكر حينئذ فى إمكان أن ينتهى شحاذًا. وازداد خوفه(٧٩).

ولا يدل هذا المثال على أهمية دور الشحاذ كدور اجتماعى موجود فحسب، بل يدل- إلى جانب ذلك- على ارتباطه الخاص بالبطل؛ بمعنى أن ڤيدى كان يخشى أن

يلحقه هذا الدور شخصيًا. ذلك على الرغم من أن القارئ يعى أن هذا الخوف غير واقعى بسبب ثراء عائلة ڤيدى. وقد أثر هذا الحادث - فى الحقيقة - على الصبى تأثيرًا عميقًا. فهو مرتبط بخاتمة النص التى تكلمنا عنها من قبل. يهرب ڤيدى من غرفة زميلته فى الحى الفقير «وقد أهاج فيه صوتها الشاحذ ذاكرة أكثر بكارة، وخوفًا قديمًا»(٨٠). هذا التلميح إلى الخوف القديم يشير إلى إحساس الصبى الأصلى بواقع الشحاذة، وإلى أن هذا الإحساس كان موجودًا على مستوى لا واع. أى إنه لم يتخلص من هذا الخوف تمامًا، ولذلك فإن دور الشحاذة ظل يمثل دورًا اجتماعيًا، ودليلاً أساسيًا على التقاليد فى حياته.

ولا تتجسد المواجهة بين التقليدى والحديث فى نص «ڤيدى» فى هذا الدور فقط؛ فالنص يقدم أدوارًا أخرى تتعلق بالمكفوفين. وقد أشرنا سابقًا إلى أن وجود ڤيدى فى مدرسة العميان كان راجعًا إلى إرادة والده التى تريد الاستقلال الكامل لابنه الضرير، أى إن تدريب ڤيدى فى المدرسة قد حدد له دورًا اجتماعيًا ما. وبما أن ڤيدى كان ابن طبيب؛ فإن تدريبه فى المدرسة لم يكن هو تدريب زملائه الأيتام نفسه.

ويؤدى ذلك إلى ظهور دورين اجتماعيين فى المدرسة. ونستطيع أيضًا أن نضع هذين الدورين مع دور الشحاذ فى مراحل التدرج من التقليدى إلى الحديث، ذلك التدرج الذى نراه يمثل-عند ڤيدى- طريقًا متصلاً من السلبى إلى الإيجابى.

لقد علموا الطلبة فى المدرسة - على سبيل المثال- صناعة الكراسى بالخيزران(٨١). وتمثل هذه المهنة بالفعل مهنة غربية تقليدية للعميان. ولا تختلف هذه المهنة عن الدور التقليدى الإسلامى للكفيف، وهو دور المقرئ؛ بل تختلف عن الدور التقليدى الهندى، وهو دور الشحاذ(٨٢).

ويسأل ڤيدى عند رجوعه إلى بيئته فى خاتمة الكتاب عن زملائه فى المدرسة. ويبدو أن أنجحهم قد أصبح «مدلكًا» أو معالجًا بطريقة «التدليك». فيقول عندئذ:«حاسة اللمس- الأصابع التى تقرأ، الأصابع التى تستكشف، الأصابع التى تشفى كالدهان الأخضر لحكيمجى»(٨٣).

ويشير هذان المثالان إلى مهن للمكفوفين، وتقع أهمية هذه المهن فى تمثيلها إمكانات اجتماعية تحرر الضرير وتساعده فى الحصول على حياة مستقلة. لكن للمثال الأخير أهمية أخرى تتجاوز المهنة نفسها؛ إذ يربط الراوى- أولاً- المهن نفسها بحاسة اللمس، أى بحاسة تميز الضرير عن البصير؛ بمعنى أنه يؤكد أن الضرير، بالرغم من استقلاله يبقى محبوساً فى دوره. ويربط الراوى- ثانياً- هذه المهن بعالم «حكيمجى». وكان حكيمجى- كما يصوره لنا النص- «طبيباً» يمارس الطب «اليونانى» أو بالأحرى الطب الشعبى(٨٤). وبالرغم من أن أبا البطل- أى الطبيب الذى درس فى الغرب- كان يعتبر حكيمجى طبيباً دجالاً، كانت الأم تظنه أحسن طبيب فى مدينة لاهور(٨٥)؛ فهو يمثل الطب التقليدى ومغزاه السلبى، الذى سنتناوله فيما بعد. ويكفينا أن نقول هنا إن ارتباط المهن بحكيمجى يشير إلى ارتباطها بالعالم التقليدى. ذلك على الرغم من أن هذه الوظائف ليست تقليدية فى المجتمع الهندى؛ إذ تمثل وظائف تتعلق بالتدريب الغربى للعميان، وليس بالتقاليد الهندية نفسها. لكنها تظل مرتبطة بالتقاليد وسلبيتها فى رؤية الراوى- البطل؛ بمعنى أننا إزاء مرحلة على الطريق المتصل من التقليدى إلى الحديث.

ومع أن هذه الأدوار موجودة فى النص فهى لا تهدد البطل تهديداً واقعياً، وذلك لأن دور ڤيدى قد حدد منذ البداية؛ إذ يدل وجوده فى المدرسة - أولاً- على أن أباه أراد- كما قلنا سابقاً- توفير الاستقلال له. يضاف إلى ذلك أنه - من ناحية ثانية - لم يسلك فى تدريبه - حتى فى المدرسة - الطريق نفسه الذى سلكه الأطفال الآخرون، فتعلم لغة «البرايل» معهم(٨٦). لكنه منع من الدروس الأخرى، كدرس الموسيقى أو درس صناعة الكراسى الخيزرانية(٨٧). وذلك لسبب بسيط فسره له مدير المدرسة، عندما قال إن جلد أصابع هؤلاء الأولاد الذين يمارسون الموسيقى والخيزران قد يصبح خشناً «فلا يستطيعون أن يقرأوا البرايل جيداً». أما ڤيدى فكان يتمنى له والده «تمنيات عالية»(٨٨). فخصصت له - كما هو واضح - مهنة فكرية بدلاً من المهنة اليدوية. ويبين لنا النص أن هذه المهنة ستشتمل على أحدث طريقة للتعليم. ونقرأ- على سبيل المثال- عن محاولات كل من مدير المدرسة ووالد الطفل فى أن يبعثا به إلى مدرسة خاصة فى أمريكا.

ومن الجدير بالذكر أن مستواه الاجتماعي كابن طبيب قد ساعده بالطبع على بلوغ هذا الهدف. ولم يعبر الفتى هنا- على عكس الفتى فى «الأيام»- المستويات التقليدية السائدة فى المجتمع، بل حصل على دوره الحديث دون تجربة شخصية مباشرة، أى دون مواجهة حادة مع الأدوار الأخرى.

ولذلك تختلف سيرة ڤيدى عن سيرة طه حسين التى كانت بالفعل قصة صراع بطولى ناجح. وبينما ينبئ الحديث عن الأدوار الاجتماعية الأخرى فى نص «ڤيدى» عن خوف بالغ، نجد البطل فى «الأيام» يواجه كثيراً من التجارب والمعاناة، تنتهى بانتصاره. لكن هذا الاختلاف فى النصين لا يمنع كلا المؤلفين من تأكيد رفضهما الشخصى للأدوار التى تفرض على المكفوفين الآخرين؛ فلمفهوم الاختلاف بين البطل والمكفوفين الآخرين مكان مركزى فى كلا النصين.

ونلاحظ أن هذا الاختلاف يبدو حتى فى المظهر الجسدى لكلا البطلين: يقول الراوى فى الجزء الأول من «الأيام» إن الفتى كان «مسرعًا مع قائده إلى الأزهر»، ويضيف:«ولا تظهر على وجهه هذه الظلمة التى تغشى عادة وجوه المكفوفين»(٨٩). بمعنى أن وجه الفتى يختلف عن وجوه العميان، أى أن الفتى لا يبدو ضريراً . أما فى نص «ڤيدى» فلدينا الخلاف نفسه؛ إذ عندما يصل ڤيدى إلى المدرسة يندهش مدير المدرسة من مظهره كولد «عادى مبصر». ولذلك لم يعتبره للوهلة الأولى تلميذاً فى المدرسة، بل «استمر فى ظنه» أن ڤيدى كان مبصراً- حتى بعد أن قدم الصبى له- كما قال المدير نفسه من أنه:«لم ير قط لطفل ضرير عينين عاديتين إلى هذه الدرجة أو وجهاً مشرقًا بالقدر نفسه»(٩٠) بمعنى أن ڤيدى يختلف من خلال قسمات وجهه وعينيه ومظهره العادى عن الصورة المألوفة للأولاد المكفوفين الآخرين.

يمتاز البطلان إذن بالسمة نفسها، وهى اختلاف مظهرهما عن بقية المكفوفين، وتمثل هذه الظاهرة- من ثم- انعكاسًا ظاهريًا لاختلاف باطنى عن العميان الآخرين. ويمثل هذا الاختلاف الباطنى بدوره نوعًا من المبرر لرفض الأدوار التقليدية للضرير.

ومن الجدير بالذكر أن كلا البطلين يقدم المغزى السلبى الثابت نفسه للأدوار التقليدية؛ وذلك بالرغم من اختلاف تجربتيهما الشخصيتين عن تجارب هذه الأدوار التقليدية، وبالرغم من أن الأدوار-كدور الشحاذ أو دور المقرئ- تبدو لنا مختلفة جداً

بسبب اختلاف طبيعتها. وقد يجاوز الكاتبان– فى الحقيقة– هذه الفكرة عندما يربطان العمى مباشرة بالتقاليد. ونستطيع أن نرى هذا بوضوح أكثر، حين ننظر بدقة فى حديثهما عن هجوم العمى (أو بدايته).

العمى والتقاليد

يمثل هجوم العمى مكانًا مركزيًا لحوادث عدة، تعبر بوضوح عن علاقة العمى بالتقاليد. وذلك بالإضافة إلى أن هجوم العمى نفسه ذو أهمية عاطفية عميقة. وسوف نفحص هذا العنصر من وجهة نظر هجوم العاهة أو بدايتها بشكل خاص، ومن خلال تقديمها النصى؛ بمعنى أننا سوف نتساءل عن الترتيب النصى، وأهمية الحوادث المرتبطة ببداية هذه العاهة.

لقد أصيب كلا البطلين بالعاهة فى طفولتيهما ولم يولدا بها، وأصبح كلاهما دريئة لنوع من الهجوم مصدره هذه العاهة. ويحتل هذا الهجوم أهمية نصية يقينية.

ومن الجدير بالذكر أنه بالرغم من أن كلتا الترجمتين الشخصيتين تركز على وصف حياتى البطلين بعد إصابتهما بالعمى، يستغرق كلا النصين حيزًا لافتًا لوصف ظروف هذه الإصابة. ويميل كلا النصين أيضًا إلى تقسيم هذا الوصف وتوزيعه على أماكن مختلفة من الكتابين.

وأول حادث يرتبط بإصابة الصبى بالعمى فى «الأيام» يصل إلينا مع ملحوظة فى بداية الجزء الأول عن عينى الفتى «المظلمتين». لقد كانت أمه «تفتحهما واحدة بعد الأخرى، وتقطر فيهما سائلاً يؤذيه ولا يجدى عليه خيرًا وهو يألم..»(٩١). ويترك الراوى هذا الموضوع ولا يرجع إليه إلا فى نهاية الجزء الأول؛ بمعنى أنه لا توجد للقارئ أية معرفة بعلة عمى الفتى إلا فى نهاية هذا الجزء.

ويقول الراوى أثناء الحديث عن مرض أخت الفتى ووفاتها:«ولنساء القرى ومدن الأقاليم فلسفة آثمة وعلم ليس أقل عنها إثمًا. يشكو الطفل وقلما تعنى به أمه... وأى طفل لا يشكو؟ إنما هو يوم وليلة ثم يفيق ويبل، فإن عنيت به أمه فهى تزدرى الطبيب

أو تجهله، وهى تعتمد على هذا العلم الآثم علم النساء وأشباه النساء. وعلى هذا النحو فقدت هذه الطفلة الحياة»(٩٢).

تقود هذه القطعة النصية إلى عدة نقاط على جانب كبير من الأهمية. تتعلق النقطة الأولى بعلة العمى نفسها؛ إذ نكتشف للمرة الأولى أن الولد أصيب بالرمد، وأن هذا الرمد أدى إلى ضياع بصره. وتتعلق النقطة الثانية بنوعية العلاج؛ فندرك مباشرة أن العلاج لم يكن يتبع قواعد الطب الحديث بل طرائق العلاج التقليدى، أى الحلاق. وتذكرنا هذه الإشارة إلى علاج الحلاق بالملحوظة الأولى فى بداية الكتاب عن «السائل» الذى وضع فى عينى البطل. لكن الراوى لا يكتفى بذكر العلاج؛ إذ يتكلم عن بداية العمى من خلال حديثه عن وفاة الأخت؛ بمعنى أننا إزاء نص معقد على مستوى الترتيب ومستوى المعانى. وهجوم العمى مدخل (embedded) فى قصة الأخت؛ إذ تبتدئ القطعة بمرض البنت ثم تنتقل إلى الحديث عن فقد عينى الصبى، ومن ثم ترجع إلى البنت وفقدها الحياة. ونحن إزاء ظاهرة أدبية تتكون من إدخال نص فى إطار النص. بمعنى أن قصة بداية العمى موجودة داخل قصة موت الأخت أو فى إطارها، ومن ثم فإن قصة العمى تابعة لقصة الموت من وجهة نظر أدبية. وبما أن الكتاب ترجمة شخصية لطه حسين، تبدو تبعية قصة بداية العمى لقصة موت الأخت لافتة فى أهميتها. ويقود هذا الارتباط بين هجوم عمى الفتى وموت أخته إلى تقديم الحادثين بوصفهما معلولين للعلة نفسها، مما يؤدى إلى تضخيم أهمية هذه العلة. ويتناول النص هذين الموضوعين من خلال مهاجمة طريقة العلاج التقليدية، ومن ثم التقاليد بصورة عامة. ويبين النص أن التقاليد هى المسؤولة عن عمى الفتى كما أنها المسئولة عن وفاة أخته. لكن هذه التقاليد ليست مفهومًا محايدًا يشير إلى عادات المجتمع برمتها، أو الظروف المادية أو الاجتماعية برمتها؛ إذ يربط الراوى العلاج التقليدى بعالم النساء. إن الأم هى التى «تزدرى الطبيب أو تجهله، وهى تعتمد على هذا العلم الآثم،علم النساء...» بمعنى أن الأم تمثل بالفعل الآراء التقليدية التى يعاكسها الراوى بالطبيب أى بالعلم الحديث. وإذا تذكرنا أن الأم هى التى وضعت السائل فى عينى الصبى ظهرت لنا العلاقة بوضوح أكثر.

ويقوى اختيار الكلمات من هذا الوضوح؛ فالإشارة إلى «علم النساء» بدل «العلم الشعبى» – على سبيل المثال – تدل على مواجهة ما بعلم الرجال ليصبح الجو

العام فى هذا المقتطف معادياً للنساء. ولدينا- على هذا النحو- علاقة تربط الطب التقليدى وطبيعته غير الناجعة وبين العمى والأم. ومن الجدير بالذكر أن مقدمتنا الأولى لموضوع العمى قد اشتملت على تجميع لهذه المعانى بالذات، ففى الحديث الأول لايقول لنا الراوى سوى أن الأم وضعت «السائل» المؤلم فى عينى الفتى.

لكن لإخبارنا ببداية العمى عند الصبى ميزة أخرى، أشرنا إليها باختصار، وهى الارتباط النصى بين العمى والموت ويقود هذا الارتباط النصى بدوره إلى ارتباط معنوى؛ إذ يستعمل الراوى- أولاً- الكلمة نفسها فى حديثه عن العمى والموت؛ فيقول «فقد صبينا عينيه»، و«فقدت هذه الطفلة الحياة». ويضع الراوى- ثانياً- الفقد الأول إلى جانب الفقد الثانى. وتشرح هذه العملية النصية كلا الفقدين من خلال الآخر، بمعنى أننا ندرك العمى بوصفه نوعاً من الموت.

وثمة نقطة إضافية تتعلق بارتباط العمى بالتقاليد فى «الأيام» إذ عندما يتحدث الراوى عن التقاليد الشعبية والفقهاء يتكلم عن قطع من الأوراق (الأحجبة) كان يكتبها الفقهاء: «وكانوا يزعمون للناس أن ابتلاع هذه القطع من الورق يصرف عنهم ما تأتى به «الخماسين» من المكروه، ويصرف عنهم الرمد بنوع خاص»[٩٣].

والقارئ الذى يمتلك - لأسباب مختلفة - معرفة بعمى الفتى يدرك أهمية الإشارة إلى الرمد ودلالتها. لكن الراوى لم يعلن- قبل هذا الحديث عن الفقهاء- أن الرمد قد سبب عمى البطل. ويشير هذا الحادث من ثم إلى الكلام عن بداية العمى قبل حدوثه. ولهذه الإشارة دور فى الترتيب النصى لهذه الحوادث.

وكما قلنا سابقًا، فإن الراوى يقدم هجوم العمى من خلال حديثين مختلفين: أولهما حديثه عن السائل الذى يؤذيه فى أوائل الجزء، وثانيهما: بداية العمى فى نهاية هذا الجزء. ولقد قدمت هذه البداية بوصفها قصة تدخل فى قصة أخرى، بمعنى أن علة العمى تظهر متأخرة، لتتبع القصة الثانية فى النص، وكأن الراوى لم يستطع أن يطرق الموضوع إلا من خلال موضوع ثان، وهو وفاة الأخت، فهو يدخل الكلام عن العمى فى الموضوع الثانى، ثم يهرب منه، راجعًا إلى وفاة الأخت. ولذلك لا يمثل الحديث عن بداية العمى والمشاعر التى تنجم عنه موضوعاً يتكشف تكشفاً مباشراً.

نحن إذن إزاء ظواهر مختلفة استنتجناها من خلال تحليلنا لهجوم العمى فى نص «الأيام». ومن الواضح أنها تربط بين العمى والتقاليد، ومن ثم تقتضى حكمًا سلبيًا على هذه التقاليد.

وتضطرنا المقارنة بين نص «الأيام» ونص «ڤيدى» إلى أن نقدم هذه الظواهر من خلال ترتيب منهجي معين:

١- علاج العينين بالطب التقليدى والطبيعة السلبية لهذا العلاج وإخفاقه.

٢- علاقة الأم بالعلاج التقليدى، ومن ثم إيذاء العلاج للصبى.

٣- مهاجمة العادات التقليدية من خلال الحديث عن الأم (والنساء).

٤- علاقة العمى بالموت.

٥- تجزئة النص لحديث الراوى عن هجوم العمى أو بدايته، بمعنى أن هذا الحديث يأتى مفرقًا فى أمكنة مختلفة من النص.

وقد يبدو هذا التحليل بعيداً عن عالم ڤيدى؛ ذلك لأن أباه كان طبيباً، درس فى الغرب، ولم ينشأ الولد فى قرية فقيرة.. إلخ. لكن ما يثير الدهشة أن العناصر الخمسة موجودة كلها، مع تعديلات بسيطة فى نص ڤيد مهتا.

أصيب بطل «ڤيدى» بالعمى كما قلنا سابقًا فى طفولته. لكن- على عكس الصبى فى «الأيام» - لم يكن سبب العاهة راجعًا إلى الرمد بل إلى مرض «الالتهاب السحائى»(٩٤).

وأول الكلام عن بداية عمى الصبى حديث طويل للأب، وهو يفسر لابنه الأسباب التى دفعته إلى اختيار المدرسة الخاصة للعميان. وحالما يبدأ الأب كلامه، يضيف ڤيدى جملة تبدو كأنها مجرد إكمال للمعلومات؛ إذ يعلن أنه أصيب بالعمى بسبب الالتهاب السحائى وهو طفل لم يجاوز الرابعة من عمره. ونعرف من خلال هذا الحديث الطويل أن الطبيب كان يحاول أن يجد مدرسة مناسبة للطفل، بينما كانت الأم تحاول أن تعالجه بالأدوية «التدجيلية» من المعالجين، على طريق الإيمان. ويعلن لنا الأب أن

الأم وجهت اللوم إلى المرأة المسيحية التى تزوجها عم ڤيدى، بسبب تأثيرها الشرير الذى كان سبب هذه العاهة[٩٥]. هكذا نتعرف - أثناء هذا الحديث الأول - على المواقف التقليدية والخرافية للأم، فضلاً عن الارتباط بين التقاليد والأم والطب الشعبى الضار. ومن الجدير بالذكر أن الحديث عن هجوم العمى أو بدايته يجىء تابعًا للحديث عن موضوعات أخرى، على النمط نفسه الذى أشرنا إليه فى نص طه حسين.

ويبدو الأب أيضًا مصدرًا لمعلومتين إضافيتين عن سبب العمى، تأتى كلتاهما متأخرة فى النص. وعندما يصاب ڤيدى بمرض التيفود يخاف أبوه لأن الأطباء قد تأخروا فى التشخيص. وقد وجه اللوم إلى تأخر الأطباء فى تشخيص الالتهاب السحائى الذى كان سبب عمى ابنه[٩٦]. ويقول لابنه فى حديث آخر إن دواء البنسلين قد وصل إلى الهند متأخرًا، ولهذا السبب لم يستعمل فى علاج مرضه[٩٧].

ويقودنا هذا إلى نقطتين: أولاً يلوم النص النظام الطبى فى العالم الثالث لتقصيره فى علاج الولد. وتختلف هذه الظاهرة عن مثيلتها فى نص «الأيام»؛ لأنها لاتوجه اللوم مباشرة إلى التقاليد، بل تشير بوضوح إلى أنه كان بإمكان الصبى أن يشفى من عماه لو عولج بالطب الحديث؛ بمعنى أن العمى لا يزال مرتبطًا بعدم وجود التمدن. ثانيًا إن وسيلة تعرف المعلومات الطبية المرتبطة ببداية العمى هى الأب.

أما والدة ڤيدى فهى تتعلق- كما لاحظنا- بالعلاج التقليدى، ويتناول الراوى هذه النقطة مرات عدة بإسهاب؛ عندما يرجع الولد إلى بيته أثناء عيد الميلاد يسأل عن خادمته المسماة «أجميُرو» فيعرف أنها رجعت إلى بلدها، وعندئذ يطيل ڤيدى الحديث عن أجميُرو، تلك التى كان يذهب إليها كلما أراد شيئًا بدل أن يذهب إلى أمه. ولم يستطع أن يفكر فى أمه دون «خوف من الألم»؛ لأنها كانت تأخذه إلى الدجالين الذين «وصفوا المحلولات اللاذعة لإعادة بصرى، وضربونى بغصون البتولا لطرد العين الحاسدة»[٩٨].

وعلاقة الأم بالعلاج التقليدى واضحة، لكن ما هو أهم من ذلك وجود الخوف من الألم المرتبط بها، ويقود هذا الإحساس بالخوف بدوره إلى تباعد نفسانى عن الأم.

ويكرر البطل الظاهرة نفسها، أى الألم والتباعد عن أمه، من خلال ملحوظة عن أجميُرو، فى حديث آخر يتركز على حكيمجى الذى يمثل الطب التقليدى. وكانت الوالدة تعتبره- كما قلنا سابقًا- أحسن طبيب فى مدينة لاهور، بالرغم من أن الوالد- أو الطبيب الحقيقى- اعتبره «دجالاً». وبعد أن أصيب الولد بالعمى نقل من المستشفى إلى بيت جده. وفى هذا البيت كانت أمه تأخذه وتقطر «المحلول اللاذع» فى عينيه، وكانت تقول له عندما يصيح «إن المحلول جاء من حكيمجى، وإن الإحساس باللذعة سرعان ما ينتهى». ويقول حكيمجى إن القطرات ستجعله مبصراً. ويضيف الراوى حينئذ إنه حين كان يحتاج إلى شىء لم يكن يطلبه من أمه، بل من أجميُرو(٩٩).

ونلاحظ من خلال هذه الأمثلة وجود العادات التقليدية وعلاقاتها وارتباطها بالأم وألم البطل. ومن الجدير بالذكر هنا أن الأم ترتبط- فى كل الإشارات- بألم العلاج.

ويبرز تعلق الأم بالعادات التقليدية فى مثال آخر، عندما يتكلم الراوى عن أخيه؛ إذ كانت الأم تلبسه الفساتين فى طفولته. وقد بدا هذا الأمر غريباً لڤيدى، لكنه عرف بعد سنين هذه العادة. فقد كانت أمه تتهم العين الحاسدة بأنها سبب عماه؛ ذلك على الرغم من أنه كان وسيمًا، سليم البدن فقررت أن تلبس الأخ الفساتين لتجنب العين الحاسدة(١٠٠).

وتظهر الأم فى نص «ڤيدى» بوصفها عنصراً يعبر عن التقاليد، وتمثل التقاليد والأم قوة سلبية فى النص، وتغدو مصدراً للألم.

لدينا إذن عند ڤيد مهتا المجموعة العامة نفسها المرتبطة بالعمى، وهى تلك التى نجدها ماثلة فى نص طه حسين. لكن النص لا يتهم التقاليد مباشرة بإحداث العاهة بل يربط هذه العاهة بعدم وجود التمدن. وقد رأينا الألم الذى تسبب فيه الطب الشعبى فى كلا النصين، ولا حظنا - أخيراً- ارتباط الأم بالطبيعة السلبية للتقاليد والألم. لكن نص «ڤيدى» لا يهاجم الأم والنساء بالطريقة نفسها التى توجد فى «الأيام»؛ إذ يدل نص طه حسين أولاً على إهمال الأم، بينما يربط نص ڤيد مهتا بين سلوك الأم وحبها لابنها(١٠١). ويختلف النصان من جهة أخرى؛ فعندما يتكلم طه حسين عن «علم

النساء» يهاجم النساء ضمنًا. أما ڤيد مهتا فيوازن بين خوفه من أمه وجاذبية أجميُرو التى أعطته المحبة دون الألم.

ويصادفنا عند طه حسين مفهوم يربط العمى بالموت، ونلاحظ عند ڤيد مهتا صدى لهذا الارتباط. وقد أشرنا سابقًا إلى خادمة ڤيدى المفضلة أجميُرو التى أراد أن يراها عند رجوعه إلى البيت، لكن قيل له - بعد أن سأل عنها مرات عدة- إنها سافرت إلى بلدها. واستمر فى السؤال عنها إلى أن قال له أبوه أخيرًا إنها توفيت مفسرًا له أسباب موتها. لكن الولد ظل ينادى اسم أجميُرو فى البيت، فأكد له أحد الخدم أنه سيلعب معه قائلاً:«لقد راحت أجميُرو كعينيك يا ڤيدى بك»(١٠٢).

ويختلف هذا النص من حيث إشارته إلى علاقة العمى بالموت عن نص طه حسين، أولاً: يدخل الراوى فى «الأيام»- كما رأينا- قصة فقد الصبى بصره فى قصة موت أخته. أما نص «ڤيدى» فيقدم موت أجميُرو أولاً، ليربط بينه وبين عمى الولد. ولكن كلا النصين يستخدم تراكيب نحوية متشابهة فى التعبير عن توازى العمى والموت، بمعنى أن نص «الأيام» يتكلم عن «فقد» البصر و«فقد» الحياة، بينما يعبر نص «ڤيدى» عن الظاهرة نفسها، من خلال استخدام حرف التشبيه«كـ» (like). والمغزى- فى كلا النصين- هو المغزى نفسه: رؤية العمى بوصفه نوعًا من الموت. ولكن يتحدد الفارق بين النصين على أساس أن التوازى فى نص «ڤيدى» يركز على فكرة الخلود.

ومن الواضح أن الحوادث المرتبطة ببداية العمى فى «ڤيدى» متفرقة خلال النص، بصورة تفوق ما هى عليه فى «الأيام» ، لكن المغزى يشابه المغزى الذى لاحظناه فى «الأيام». وإذا نظرنا بدقة فى الحديث الأول والأهم، وفى الإشارتين الطبيتين إلى هجوم العمى، لاحظنا وسيلة أسلوبية مهمة. ذلك لأن كتاب «ڤيدى»- كما قلنا سابقًا- منقول من خلال ضمير المتكلم لكنه يستخدم أحيانا متكلمين آخرين، إذ نجد قصصا أوملحوظات منقولة من خلال رواة آخرين، كالأب على سبيل المثال، ويمثل الوالد فى هذه الأمثلة التى نهتم بها الراوى، إما مباشرة وإما من خلال كلامه المنقول بصيغة الغائب، بمعنى أن البطل الراوى يصف ما قاله الأب أو ذكره بدلاً من أن يتحدث مباشرة.

ويشير هذا التغيير إلى عملية إبعاد نصى، كأن الراوى الأصلى- وهو البطل الذى ينقل الكلام من خلال ضمير المتكلم - يرفض المسؤولية الروائية فى هذه الأمثلة، ومن ثم يبعد نفسه عن النص. ونستطيع أن نقول- بعبارة أخرى- إن الراوى لايريد أن يطرق الموضوع مباشرة، فيطرقه على لسان شخصية ثانية. ويبدو موضوع بداية العمى ذا مغزى فى هذه الحالة؛ إذ ينتقل الحديث المرتبط به فى النص إلينا عن طريق لسان الأب، وعلى نحو يبعد فيه الراوى نفسه عن هذا الموضوع بالذات.

وتخلق رواية ضمير المتكلم وكتابة العمى عادة عند ڤيدى مهتا وصفًا أدبيًا ذاتيًا شخصيًا، ومغزى التغيير فى هذه الحالة هو تجنب الوصف الذاتى لبداية العاهة، أو لأية موازنة بين البطل قبل هذه البداية وبعدها. وتتم الإشارة إلى الحوادث الأخرى- كالعلاج «التدجيلى»- من خلال ضمير المتكلم ولكن فى مرحلة متأخرة من النص، وفى سياق موضوعات أخرى.

الشرق والغرب

تدل هذه الملحوظات على مواقف مماثلة فى الترجمتين الشخصيتين بالنسبة إلى «التقليدى» و«الحديث»، وذلك على الرغم من اختلاف التقاليد فى النصين. وقد أشرنا إلى صعوبة الفصل بين مواجهة التقليدى والحديث من ناحية، ومواجهة الشرق والغرب من ناحية أخرى. ولقد أدرك القارئ أن الكلام عن مواجهة التقليدى والحديث يدل غالبًا على مواجهة الغرب. وتبدو العلاقة بين هاتين الثنائيتين واضحة فى موضوع ألمحنا إليه لكننا لم نعالجه تفصيلاً.

هذا الموضوع هو موقف المجتمع من العمى. ويتعلق هذا الموضوع بالطبع بمسائل طرحناها سابقًا: كالدور الاجتماعى للضرير أو صورته؛ لكن الموقف الذى نفحصه فى هذه الحالة يتألف من مفهوم قيمى مجرد للعاهة. وهكذا نتكلم عن موقف يعبر عنه النص بوضوح، وليس عن موقف يجب علينا أن نستنتجه- بوصفنا قراء- من حوادث أو ظروف موجودة فى النص.

نعلم من نص «ڤيدى» أن الموقف الهندى التقليدى ينظر إلى العمى بوصفه لعنة(١٠٣). والموقف التقليدى مثل انتقاده، كلاهما أمر واضح. لكننا نهتم- فى تحليلنا-

بالسياق الذى يقدم من خلاله الموقف التقليدى؛ إذ يشرح الأب أسباب إعجابه بمدير مدرسة العميان، ويرد هذا الإعجاب إلى أن المدير كان مسيحيًا تعلم فى أمريكا. ويعنى ذلك أن الوالد يباعد بين معتقد المدير والمعتقد الجبرى عن الهندوس الذين يرون فى العمى لعنة، أما أمريكا فتشير إلى معرفة المدير بالأساليب «التقدمية» الغربية لتعليم العميان(١٠٤). ولقد أراد الوالد – فضلاً عن ذلك – أن يرسل البطل الضرير إلى الغرب بواسطة مدير المدرسة، فكتب إليه طالبًا المساعدة فى هذا الأمر، وكان متأكدًا من أن ڤيدى سيستفيد من الحياة فى المجتمع الغربى؛ لأن هذا المجتمع أكثر تنورًا فى معاملة العميان من المجتمع الهندى(١٠٥)، ويقدم النص بذلك مواجهة بين الآراء التقليدية و الآراء الحديثة أشبه بمواجهة الشرق والغرب.

ويوازى النص بين التقاليد والعمى مثلما يوازى بين الغرب وتخفيف حدة العاهة، وتتمثل أقصى الأمانى عند الولد الهندى الضرير فيما يمكن أن يتشابه فيه مع ولد فرنسى ضرير – مثل لويس برايل، مخترع اللغة البارزة للعميان(١٠٦).

ولكن يبقى الغرب بالرغم من ذلك شيئًا بعيدًا أسطوريًا إلى حد ما، فالغرب يمثل أولاً مكانًا سيسافر إليه البطل وليس مكانًا قد سافر إليه من قبل. ومعرفتنا النصية بالغرب محدودة لذلك بمعرفة الراوى نفسه، ومعرفته هو بالغرب قليلة جدًا. ولدينا فى النص – لهذا السبب – صور وأفكار عدة تتعلق بالغرب، وهى أفكار وصور غير واقعية بل أسطورية.

يقول أحد الأولاد لڤيدى – على سبيل المثال – إن البصر يرجع إلى المكفوفين فى أمريكا، عندما يدرسون مع المبصرين، ويضيف إن هذا يحدث فى الولايات المتحدة؛ لأن للناس هناك «عيون حادة كبيرة قوية»(١٠٧). ونلاحظ ظاهرة مشابهة، حين يتحدث الأولاد فى غرفة النوم عن محاولة إرسال ڤيدى إلى أمريكا؛ إذ لا يصدق أحد منهم أن الرجل «الأبيض» أو المرأة «البيضاء» يمكن لأحدهما أن يكون ضريرًا، ويطلب الأولاد من ڤيدى أن يراسلهم بعد وصوله ليؤكد ذلك(١٠٨).

تدل هذه الأمثلة على وجود الغرب الأسطورى، وتتكون السمة الأسطورية من عدم وجود العمى فى الغرب بوصفه شيئًا واقعيًا؛ بمعنى أن الأولاد يظنون أن الغرب

عالم مثالى، لا وجود للعمى فيه، ذلك العمى الذى يرتبط- فى أذهانهم- بالشرق التقليدى.

ومن الجدير بالذكر أن صوت الراوى لا يقتبس هذه الصورة بالرغم من وجودها فى النص؛ إذ ليس من المتوقع أن يقبلها القارئ؛ وواضح أن البطل الصغير لا يقبلها؛ ولذلك يمثل بحثها فى النص جزءًا من التصوير الساخر للبيئة فى هذه المدرسة التبشيرية. ومن اللافت للانتباه- فى «ڤيدى» أن الراوى يتناول المسيحية المقترنة بالغرب من خلال موقف سحرى ثابت، على سبيل المثال: حكاية ڤيدى مع ممرضة قابلها فى المستشفى. قالت له هذه المرضة إنه سيبصر لو صلى للمسيح(١٠٩).

أما نص طه حسين فيختلف اختلافًا مهمًا عن نص ڤيد مهتا؛ إذ لم تكن علاقة طه حسين بالغرب فى بداية الأمر علاقة مفروضة عليه؛ بمعنى أن الفتى سافر إلى الغرب بإرادته الشخصية. وهو يسافر إلى الغرب حقًا ويصف الظروف هناك حقًا؛ على عكس ڤيدى. ويؤدى ذلك- بالطبع- إلى وصف أكثر واقعية للغرب؛ ولذلك تختلف صفات طه حسين الواقعية عن صفات صورة ڤيد مهتا الأسطورية للغرب. ولكن هذا الاختلاف لا يرجع إلى أن ڤيدى لم يسافر إلى الغرب، بل إلى أن صورة الغرب لا تلعب فى «الأيام» الدور نفسه الذى تلعبه فى كتاب «ڤيدى»، إذ نجد صورة إيجابية للمستشرقين الغربيين فى مصر، ومن ثم للعلم الغربى(١١٠)، لكننا لا نصادف الاتصال المباشر بين مواجهة التقليدى والحديث- بتداعياتها السلبية والإيجابية- وبين مواجهة الغرب والشرق. وعندما نرجع إلى المسألة التى بدأنا بها تحليل ڤيد مهتا ندرك ذلك بوضوح، خصوصًا فى النظر إلى العمى بوصفه لعنة.

وإذا بحثنا عن هذا المفهوم أو عن مفهوم مشابه له فى «الأيام» عثرنا على قول الفتى إن «العمى عورة»! وهى كلمة تدل على العاهة والعار فى الوقت نفسه. لكننا نصادف هذا الفهم للعورة والعمى فى الغرب؛ فمن العادات الجديدة التى تعلمها الفتى تغطية عينيه بالنظارات السوداء(١١١)، وتمثل هذه التغطية عادة غربية لم يصادفها البطل من قبل. وكان يفكر وهو جالس فى القطار فى أوربا: «فيما حفظ من قول أبى العلاء إن العمى عورة، وقد فهمه الآن على وجهه وهو يرفع يده بين حين وحين ليتحقق

من أن ذلك الغطاء الرخيص الحقير مازال يستر عينيه اللتين كان يجب أن تسترا»(١١٢). والغطاء فى هذا المقتطف هو النظارات السوداء. وفى الصفحة نفسها يفكر الفتى فى الذين يسترون جسمهم ويسترون «عورة العمى»(١١٣).

والاختلاف مع «ڤيدى» واضح من هذه الزاوية. وهو اختلاف يؤكد أن الغرب ليس جنة للمكفوفين، بالرغم من فوائده. أو بعبارة أخرى، لا يضع طه حسين الغرب- على خلاف ڤيد مهتا- بوصفه العنصر الذى يعاكس تمامًا العالم التقليدى الذى يدينه. وإذا كان «الحديث» و «الغرب» يندمجان فى نص «ڤيدى» فإن كليهما يبدو فى «الأيام» كأنه مرحلة منفصلة عن الأخرى؛ ولذلك يبدو نص طه حسين أكثر «وطنية» من نص ڤيد مهتا، إذا صح استخدامنا لكلمة «وطنية».

إن الغرب يمثل عند طه حسين المكان الذى يقهر فيه الفتى التحديات الجديدة، ويتعود فيه على المقتضيات الجديدة. فنشاهد مغامرات الفتى فى مجتمع يختلف عن مجتمعه الأصلى، ويضطر الفتى إلى تغيير عاداته الأساسية: يستبدل - على سبيل المثال- بملابسه الشرقية ملابس غربية(١١٤). ويقود هذا بدوره إلى مشاكل جديدة، منها مثلاً تعلم «الدخول» فى الزى الأوروبى «والخروج منه». وأهم من ذلك هذا الشىء الذى «لم يحسنه أعوامًا طوالاً، وهو هذا الرباط السخيف الذى يديره الناس حول أعناقهم ثم يعقدونه بعد ذلك من أمام عقدةً يتأنقون فيها قليلاً أو كثيرًا!»(١١٥).

ونحن مع هذه الأمثلة إزاء ظاهرة خاصة بنص طه حسين. وتتألف هذه الظاهرة من طبيعة تكيفه الخاص مع الغرب. وإذا فحصنا تجربة طه حسين مع هذا الغرب أدركنا أنها تقود الفتى إلى درجة أساسية وأصيلة من التكيف. ويضطر الفتى- من وجهة نظر ما - إلى أن يعتاد العمى من جديد، بمعنى أنه يضطر إلى أن يبنى من جديد دوره الحديث بوصفه شخصية ضريرة؛ ذلك لأن عماه قد حدد صعوبات الانتقال من الشرق إلى الغرب. وبما أن الفتى كان قد تعود على الحياة طالبًا «حديثًا» أو «محدَثًا» فى الجامعة فى مصر، فإن عنصر حداثته فى مصر يختلف عنه فى الغرب، على مستوى ما من التكيف. ويعاكس هذا كله نص «ڤيدى».

ولعل أهم عنصر من عناصر التكيف مع البيئة الجديدة يرتبط بتعلم الفتى لغة

برايل، خصوصاً حين يجد فى هذا التعلم صعوبة شديدة، وذلك لسبب بسيط:«فهو قد تعود أن يأخذ العلم بأذنيه لا بإصبعه»[١١٦]. إن هذه الملحوظة تعبر عن واقع المسألة بصورة تخفف من وطأة التأثير. ذلك أن الفتى لم يتعلم- قط- القراءة[١١٧] أى لم يتعلم عملية نقل العلامات إلى كلمات، ويكتفى بالسماع والمشافهة، وكلاهما مرتبط بالطرائق الأصلية فى إدراك العلم. ومعنى ذلك أن الحضارة التى تربى فيها الفتى قد سهلت له- فى الحقيقة- الأمور لأنها اعتمدت اعتماداً شديداً على العنصر الشفوى فى التعليم. ولهذا السبب لم تفرق هذه الحضارة فى تراثها الطويل بين طرق تعليم المكفوفين وطرق تعليم المبصرين[١١٨] ونلاحظ- من ثم- أن المسالك التى قد اعتادها الفتى فى تعليمه العالى الدنيوى فى الشرق لم تكن كافية فى الغرب.

خاتمة : عملية الترجمة الشخصية

إن المسائل المرتبطة بكل من أدوار المكفوف، وصور العمى، ومشاكل «التقليدى والحديث» و«الشرق والغرب»، مسائل أساسية فى سيرة حياة كل من بطلى الترجمتين الشخصيتين. وتدل هذه المسائل على خاصية للترجمة الشخصية، أشرنا إليها سابقًا، وهى وضع الترجمة بوصفها مرآة للمؤلف البطل. ولكن الترجمة تمثل- كما قلنا من قبل- مرآة للمؤلف الكاتب. ولقد شرحنا هذا العنصر من خلال تحليلنا لكتابة العمى. ولكن جانبًا من طبيعة الترجمة الشخصية، أعنى جانبًا من ميثاق السيرة الذاتية، يتصل بمبدأ مؤداه أن الشخصيتين- أى المؤلف البطل والمؤلف الكاتب- شخصية متحدة فى الوقت نفسه، ولا يمثل انفصالهما فى آخر الأمر سوى مفهوم مجرد للتحليل. والحق أن دور المؤلف الكاتب يتكون جزئيًا من اختيار مظاهر المؤلف/ البطل التى يقدمها إلينا. وتجىء شخصية المؤلف/ البطل فى الوقت نفسه من خلال اختيارات المؤلف/ الكاتب. ونستطيع أن نمضى بهذا التحليل على نحو يحيط بصلة موقف كلا الكاتبين بالمرآة، وذلك من خلال فحص الطريقة التى يستخدمها كلا الكاتبين عندما يطرق عملية الترجمة الشخصية.

إن نص الترجمة الذاتية يغرينا- عندما نقرؤه- بتوهم أننا إزاء وصف دون تحريف؛ ذلك لأن الترجمة سيرة ذاتية. غير أن كل سيرة ذاتية تختار بالضرورة

استراتيجية نصية خاصة، أو طريقة خاصة تطرق بواسطتها عملية الترجمة الشخصية.

ومن الأهمية بمكان أن نلتفت إلى أن كلا النصين يعالج كتابة الترجمة الشخصية من موقف واحد هو موقف الذاكرة؛ بمعنى أن كلا النصين يتشكل من خلال الذاكرة، ويبدأ كلاهما بظاهرة التذكر(١١٩). ويستخدم النصان هذه الظاهرة بوصفها وسيلة لتقديم المعلومات فى الكتاب، ولكننا نواجه اختلافًا يميز بين الكاتبين؛ إذ يبدأ نص «الأيام»؛ بـ"لا يذكر"(١٢٠) بينما يبدأ نص «ڤيدى» بـ«أذكر»(١٢١)؛ أى أن النص الأول يقدم الظاهرة باستعماله الصيغة الإنكارية، بينما يعتمد النص الثانى على جملة إيجابية.

وهذا الفرق أقل أهمية مما يبدو للوهلة الأولى، لأسباب تكلمنا عنها سابقًا. وتتحول الذكريات- فى نص طه حسين- فى الصفحات الأولى إلى موقف إيجابى. ويستمر النص فى تطور خطى إلى نهايته المنتصرة. ونواجه ما يغاير ذلك عند «ڤيدى»؛ إذ تتعدل الذكرى الإيجابية للبداية- كما رأينا- من خلال خاتمة الكتاب، تلك التى تلقى ظلال شك على صحة الذكريات التى انبنى الكتاب عليها. ويقدم كلا النصين- على هذا النحو- الذاكرة بوصفها عنصرًا ضمنيًا سالبًا أو موجبًا.

ولكن ما أهمية هذه الظاهرة الثنائية؟ إن كلا المؤلفين يمضى قدمًا، فى سيرته، عن طريق عرض الترجمة الشخصية من خلال الذاكرة، بكل ما تمثله الذاكرة من عملية يتخلق بها نص السيرة الذاتية من الوعى الخاص للمؤلف(١٢٢). وإذا كانت الذاكرة تمثل الوسيلة التى يتخلق بها المؤلف البطل، فهى- أى الذاكرة- نقطة الاتصال بين موقفى الترجمة الشخصية بوصفها مرآة من ناحية، وبوصفها دفعًا لعدم اليقين إلى الأمام من ناحية أخرى، وذلك بدفع الذاتية الفطرية للعملية كلها إلى الأمام. ولذلك، يتكون موضوع الكتابين- إلى درجة ما- من عملية التذكر، وليس من نتائج هذا التذكر فحسب.

ولكن ما علاقة هذه الملاحظات بحياة البطلين؟ عندما نظرنا إلى عناصر النص المختلفة ككتابة العمى أو الألم لاحظنا ظواهر عدة: إذ بينما كان كل من المؤلفين

مستعداً للحديث عن موضوع من الموضوعات حديثًا فوريًا مباشرًا، بدا كلاهما كما لوكان يحتاج إلى تأخير الموضوع الآخر ومعالجته معالجة تدريجية، ولذلك نستطيع أن ندرك أن كلا المؤلفين قد استخدم عملية الترجمة الشخصية بوصفها وسيلة لاستيعاب بعض الحوادث الأكثر إيلامًا فى حياة كل منهما، مما يجعل من الترجمة الذاتية- فى كل من النصين - عملية طرد واستبعاد لكل ما يؤلم المؤلفين ويؤرقهما، وذلك بفاعلية النوع الأدبى للسيرة الذاتية.

الهوامش

* - نشرت هذه الدراسة في "مجلة فصول" المجلد الثالث العدد الرابع ١٩٨٣ .

١ - طه حسين، «الأيام»، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧١-١٩٧٣). انظر كتاب حمدى السكوت ومارسدن جونز، «طه حسين»، (القاهرة: الجامعة الأمريكية، ١٩٧٥) فيما يتصل ببليوجرافيا طه حسين، وانظر أيضًا:

Pierre Cachia: "Taha Husayn: His Place in the Egyptian Literary Renaissance," (London:Luzac and company, 1956).

جابر عصفور، «المرايا المتجاورة: دراسة فى نقد طه حسين»، (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٣). عن «الأيام» بوصفها سيرة ذاتية (أو ترجمة شخصية) انظر: رشيدة مهران «طه حسين بين السيرة والترجمة الذاتية»، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٩)، ص٢٥١-٢٩٥. شوقى ضيف، «الترجمة الشخصية»، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٩)، ص ١١٣-١١٩. إحسان عباس «فن السيرة». (بيروت: دار الثقافة: ١٩٦٧)، خصوصًا ص١٤٣-١٤٦. وانظر: البدراوى زهران، «أسلوب طه حسين فى ضوء الدرس اللغوى الحديث»، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢).

٢ - إحسان عباس، «فن السيرة»، ص١٤٢-١٤٣.

٣ - قيد مهتا، «قيدى» Ved Mehta, Vedi (New York: Oxford University Press,1982)

٤ - انظر -على سبيل المثال- مجدى وهبة، «معجم مصطلحات الأدب»، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤)، ص٨٠.

٥ - من الممكن أن يعترض علينا بالقول إن قيد مهتا ليس من العالم الثالث، إذ إنه يكتب باللغة الإنجليزية: لكن لدينا أمثلة كثيرة لمؤلفين من العالم الثالث يكتبون باللغات الأوروبية، مع حفاظهم على العلاقات الثقافية والأدبية التى تربطهم بالعالم الثالث. وهذا يحدث- على سبيل المثال- مع مؤلفين بارعين من شمال أفريقيا، يكتبون باللغة الفرنسية. ومن الجدير بالذكر أنه لا توجد لغة هندية تلعب دور الجامع نفسه الذى تلعبه اللغة العربية فى العالم العربى.

٦ - تدل نظرة سريعة إلى نقد الأدب العربى على أن المقارنة بين الأدب العربى والأدب الغربى موجودة على نحو بالغ الأهمية.

٧ - جابر عصفور، «المرايا المتجاورة».

٨ - انظر- مثلاً- إحسان عباس، «فن السيرة»، ص١٤٥.

٩ - ص١٣-٤٦ .Philippe Lejeune, "Le Pacte autobiographique," (Paris: Editions du Seuil. 1975)

لدينا أمثلة قليلة فى الجزء الثالث من «الأيام» نواجه فيها رواية ضمير المتكلم. وفى الجزء الأول- كذلك- نصادف ظاهرة الازدواج (dedoublement) بمعنى أن الراوى يتكلم من خلال ضمير المتكلم، لكن بوصفه راويًا ينفصل عن البطل. وبما أن هذه الظاهرة تقودنا إلى خارج حدود البحث فلن نفحص مغزاها الأدبى الكامل: إذ أتناول هذه المسألة ومسائل أخرى فى كتابى: -"Blindness and Autobiography: Al-Ayyam of Taha Husayn," (Prince

ton. N.J.:Princeton University Press,c1988).

انظر عن ظاهرة الازدواج "Lejeune, Le Pacte autobiographique" ص١٦.

١٠ - حمدى السكوت ومارسدن جونز «طه حسين».

١١- «فيدى»، ص١٤-١٥.

١٢ - أكتوبر ١٩٨٢، ص٣ Janet Malcolm, "School for the Blind," New York Review of Books, .

١٣ - من الواجب أن نتذكر أن كتابة العمى - كأشكال الكتابة الأخرى - تمثل نظامًا للتصوير الأدبى، ولا توجد كتابة تعكس على نحو تام عالم المتكلم أو إحساسه. وتختلف كتابة العمى عن أشكال الكتابة العادية من خلال وصفها باعتبارها نظامًا للتصوير الأدبى يخلق وهم العمى. ولقد رأى البدراوى زهران فى («أسلوب طه حسين»، ص٨٢ . ٨٤) أن استخدام صيغ البناء للمجهول فى «الأيام» يعكس عمى طه حسين. ولكن ملاحظته تتعلق بصيغة المبنى للمجهول المستخدمة فى اللغة للتعبير عن الإصابة بالعلة. وليس لهذه النقطة - للأسف- علاقة ضرورية بالصيغ الأخرى للمبنى للمجهول فى النص. يضاف إلى ذلك أننا لا نملك دراسة منظمة عن النسبة الكمية سواء كانت هذه الصيغ صيغًا للمبنى للمجهول أو غيرها.

١٤ - «فيدى»،ص٧.

١٥ - نفسه، ص١٠.

١٦ - نفسه، ص٢٧.

١٧ - نفسه، ص٨٣.

١٨ - نفسه، ص ١٤٣.

١٩ - نفسه، ص٧٥.

٢٠ - نفسه، ص١٢.

٢١ - نفسه، ص٦٦.

٢٢ - نفسه، ص١٧٢-١٧٣.

٢٣ - نفسه، ص٧٦.

٢٤ - «الأيام»، ج١، ص٢٠ وما يليها.

٢٥ - نفسه، ص٦.

٢٦ - نفسه، ص٣١.

٢٧ - نفسه، ص٤٦.

٢٨ - نفسه، ص١٤٣.

٢٩ - نفسه، ص٥.

٣٠ - نفسه، ص٩.

٣١ - نفسه، ص١٦.

٣٢ - نفسه، ص٢٤.

٣٣ - «الأيام»، ج٢، ص٣.

٣٤ - نفسه، الصفحة نفسها.

٣٥ - انظر- مثلاً- «الأيام»، ج٢، ص٨.

٣٦ - نفسه، ص٥.

٣٧ - نفسه، ص٦.

٣٨ - نفسه، ص٣٨.

٣٩ - نفسه، ص١٩.

٤٠ - نفسه، ص٣٨، ٣٩، ١٠٨.

٤١ - «الأيام»ج٢، ص٨٥، ٨٨، ١٠٠، ١٠٨.

٤٢ - «الأيام»،ج٢، ص٩١-٩٢.

٤٣ - نفسه، ص٩٩-١٠٠.

٤٤ - نفسه، ص٤٣.

٤٥ - انظر- «الأيام»، ج٣، ص١٠٩.

٤٦ - «الأيام»، ج١، ص١٩-٢٠.

٤٧ - نفسه، ص٢٠، ٢٢.

٤٨ - نفسه، ص٢٠ وما يليها. ومن المستبعد أن الفتى كان يمتلك فى هذه السن تلك المعرفة التى ينسبها إلى نفسه فى النص عن أبى العلاء. وبما أن هذه المعرفة لا تنسب إلى زمن مبكر من حياة البطل أو إلى الراوى، فهى تمثل- على مستوى التقنية- مفارقة زمنية. ويجب أن يذكرنا ذلك بأن الترجمة الشخصية تقديم أدبى لحياة شخص من الأشخاص، وليست تسجيلاً عملياً لهذه الحياة. قارن برشيدة مهران «طه حسين»، ص٢٩١. إن مسألة الألم والتكيف مرتبطة بأبى العلاء فى أعمال أخرى لطه حسين، ففى «تجديد ذكرى أبى العلاء»- على سبيل المثال- ينسب مؤلفنا إلى أبى العلاء مسألة التكيف والامتعاض، وحديثه عن الشاعر، بطبيعته الشخصية أو الحميمة، يمثل حديثًا من أحاديث الترجمة الشخصية بمعنى من المعانى. وبما أن هذا النص يتناول مشاكل عدة متنوعة فهو يساعدنا على فهم ضالة الوسائل الموجودة فى «الأيام» واقتصادها. ولقد عبر طه حسين أيضًا عن المسائل النفسانية المرتبطة بالعمى فى تامله الطويل «مع أبى العلاء فى سجنه»، لكننا نحدد مجال بحثنا فى «الأيام».

انظر: طه حسين، «تجديد ذكرى أبي العلاء»، خصوصًا ص١٢٣ وما يليها، ومع«أبي العلاء في سجنه»، في «المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين»، المجلد العاشر، «أبو العلاء المعري». (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٤). قارن جابر عصفور «المرايا المتجاورة»، ص٢٢٥ وما يليها.

٤٩ – «الأيام»، ج١، ص٦.

٥٠ – «الأيام»، ج٢، ص١٠٢.

٥١ – «الأيام» ج٣، ص٦.

٥٢ – نفسه، ص٩٥–١٠٠.

٥٣ – نفسه، ص٩٥–٩٦.

٥٤ – نفسه، ص١١٢ ومايليها.

٥٥ – «فيدى»، ص٣٤. ٣٥.

٥٦ – نفسه، ص٣٧.

٥٧ – نفسه، ص٤٦.

٥٨ – نفسه، ص٩٣ ومايليها.

٥٩ – انظر– مثلاً– «فيدى»، ص١٤٤.

٦٠ – نفسه، ص٩٤.

٦١ – نفسه، ص١٤٢.

٦٢ – نفسه، ص١٣٧.

٦٣ – نفسه ص٢٥٥–٢٥٨.

٦٤ – «الأيام»، ج١، ص٨٦.

٦٥ – «الأيام»، ج٢، ص١٤٣–١٤٤.

٦٦ – نفسه، ص١٢٤.

٦٧ – «الأيام»، ج١، ص١٠٥.

٦٨ – «الأيام»، ج٢، ص١٧٨–١٧٩.

٦٩ – نفسه، ص١٤٧.

٧٠ – «الأيام»، ج٣، ص٦.

٧١ – نفسه، ص٣١.

٧٢ – نفسه، ص٤٨ ومايليها.

٧٣ – نفسه، ص ١٥٠-١٥١.

٧٤ – نفسه ص١٢٦.

٧٥ – نفسه، ص١٥٣-١٥٤.

٧٦ – «ڤيدى»، ص١٤.

٧٧ – نفسه، ص١٧.

٧٨ – نفسه، ص٦٥.

٧٩ – نفسه، ص١٣٩.

٨٠ – نفسه، ص٢٥٨.

٨١ – نفسه، ص٨٥.

٨٢ – نحن لا نقارن بالطبع بين كل الأدوار وكل المواقف الموجودة فى كل من المجتمعين، لكننا نهتم بانعكاسها فى الصين فحسب. ولقد كان هناك- على سبيل المثال- شحاذون في العالم الإسلامي.

٨٣ – «ڤيدى»، ص٢٥٦.

٨٤ – نفسه، ص٢١٠. يبدو أن الطب «اليونانى» فى هذا الكتاب يدل على طب العالم التقليدى الإسلامى. وأصول هذا الطب يونانية حقًا، ويمثل هذا الطب نوعًا من الطب الجالينوسى، وبالرغم من أن هذا الطب كان علميًا فى وقته فقد سقط فى القرون الحديثة، وانحدر إلى مستوى الطب الشعبى، ونستطيع أن نستنتج من اسمه أن حكيمجى كان مسلمًا وأنه كان يتعلق بهذا الطب.

٨٥ – يجب علينا أن نتذكر أن حوادث هذا الكتاب قد وقعت قبل انفصال باكستان عن الهند.

٨٦ – «ڤيدى» ص٧٨ وما يليها.

٨٧ – نفسه، ص٨٥.

٨٨ – نفسه الصفحة نفسها.

٨٩ – «الأيام»، ج١، ص١٤٩.

٩٠ – «ڤيدى»، ص٨.

٩١ – «الأيام»، ج١، ص٦.

٩٢ – نفسه، ص١٢٠.

٩٣ – نفسه، ص١١٠.

٩٤ – «ڤيدى»، ص١٤.

٩٥ – نفسه، ص١٤ ومايليها.

٩٦ – نفسه، ص١٠٠.

٩٧ – نفسه، ص١٧٨.

٩٨ – نفسه، ص١٢٥.

٩٩ – نفسه، ص٢١١-٢١٢.

١٠٠- نفسه، ص٢١٩.

١٠١- نفسه، ص١٥-١٦.

١٠٢- نفسه، ص١٢٤ ومايليها.

١٠٣- نفسه، ص١٥.

١٠٤- نفسه الصفحة نفسها.

١٠٥- نفسه، ص١٥٧.

١٠٦- نفسه، ص١٠٥.

١٠٧- نفسه، ص١٨٧.

١٠٨- نفسه، ص١٦١.

١٠٩- نفسه، ص١٦٨-١٦٩.

١١٠- «الأيام»، ج٣، ص٢٤، ٣٧، ٥٤-٥٥، على سبيل المثال.

١١١- نفسه، ص٩٧-١٠٠.

١١٢- نفسه، ص١٠٠.

١١٣- نفسه، الصفحة نفسها.

١١٤- نفسه، ص٧٦.

١١٥- نفسه، ص١٠٥.

١١٦- نفسه، ص٨١.

١١٧- نفسه، الصفحة نفسها.

١١٨- نستطيع أن نرى ذلك فى نقل الحديث الشفوى والكتب، مثلما نراه فى نظام التعليم المستخدم. ولقد كان عدد

العلماء والأدباء (من المكفوفين) الذين تعلموا بهذه الطريقة ضخمًا جدًا. انظر-على سبيل المثال- خليل بن أيبك الصفدى، «نكت الهميان فى نكت العميان» تحقيق أحمد زكى بك، (القاهرة: المطبعة الجمالية.١٩١١).

١١٩- ليست هذه البدايات للترجمة الشخصية عادية أو مفروضة عن طريق الشكل الأوتوبيوجرافى نفسه، ولدينا طرائق مختلفة لبداية الترجمة الشخصية، وتشتمل الطريقة العادية على رواية ولادة الشخص أوتاريخ عائلته.انظر:

Lejeune, Le pacte autobiographique. :ص١٩٧ ومابليها

١٢٠- «الأيام»ج١، ص٣.

١٢١- «فيدى»، ص٣.

١٢٢- تقول رشيدة مهران «طه حسين»،ص٢٧٤، عن بداية «الأيام»:

«هكذا قدم لنا الكاتب نفسه بكل تواضع وكأنه يستحى من تقديم نفسه». لكن تحليلنا قد أوضح الأسباب التى تدل على أن وجهة نظر رشيدة مهران لاتقدر هذه البداية حق قدرها، فيما يتصل بالنظر إلى هذه البداية بوصفها بداية، أو فيما يتصل بعلاقتها ببقية الكتاب.

من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ(*)
وتدمير طقوس الحياة واللغة

تثير رواية محمد مستجاب «من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ» (القاهرة، ١٩٨٢) دهشة القراء والنقاد. ولكنها تمثل- مع ذلك- خطوة جديدة فى تطور الرواية، تلفت الانتباه ببساطتها. وهى تروى حكاية نعمان عبد الحافظ، تلك الشخصية الريفية التى تتتبعها الرواية من قبل الولادة إلى نهاية العرس. (ولقد نشرت الرواية مسلسلة فى مجلة «الكاتب» (من ١٩٧٦ إلى ١٩٧٧). والخاصية الأولى التى تلفت انتباه القارئ فى نص مستجاب هى وجود الهوامش بعد الفصول، لأن الهوامش توجد عادة فى كتاب علمى أو بحث، وليس فى رواية. ولقد تعودنا- نحن القراء- على أن الكتابة العلمية تقترن بالهوامش. ويستخدم مستجاب- كما أشار الدكتور شكرى عياد فى مناقشة له- كلمة «تاريخ» فى عنوان الرواية، وهناك إلى جانب هذا بعض مظاهر أخرى تشير إلى خاصية الكتاب العلمى، وتتصل بالإشارة إلى حوادث تاريخية تقع خارج حياة البطل، يضاف إلى ذلك ما يرد من كلام للمؤلف تعليقًا على الحبكة القصصية للكتابة.

ويدفع ذلك كله إلى السؤال: هل هذا النص تاريخى علمى؟ بعبارة أخرى: هل نحن إزاء رواية أم تاريخ؟ أو هل نحن إزاء رواية تكتسى ثياب البحث العلمى أو الكتاب التاريخى أم نحن إزاء شىء آخر؟

من الواضح أننا لسنا إزاء نص علمى حقيقى، ذلك لأن موضوع الكتاب قصصى. وما يفعله مستجاب هو أن يقتبس فى نصه الخيالى بعض الخصائص القصية للنص العلمى أو التاريخ ويستبدل بأصوات الراوى التقليدية صوت المؤرخ. ولكن لوسلك نص مستجاب هذا الطريق إلى النهاية لأشبه «مذكرات طبيبة» لنوال السعداوى، حيث نواجه نصًا روائيًا يقدم للقارئ من خلال مذكرات، أو لأشبه «الزينى بركات» أو «هداية أهل الورى لبعض مما جرى فى المقشرة»، لجمال الغيطانى. ففى

هذين المثالين نجد حكايات حديثة تتقنع قناع الحكايات القديمة. ويختلف «نعمان عبد الحافظ» عن هذين المثالين لأن قناعه العلمى أو التاريخى ليس ثابتًا. إذ لدينا أولاً حوادث كثيرة فى الكتاب، تبدو غريبة فى سياق كتاب علمى، مثل الحديث عن تلك «الناقة التى أنجبت ديكًا»(ص٢٦). يضاف إلى ذلك - كما سندرك أثناء التحليل - بعض الوسائل التى تبدو متعلقة بالكتابة العلمية للوهلة الأولى، ولكنها ليست مستخدمة على نحو علمى حقيقى.

هذه الملحوظة سليمة إلى حد ما، حتى بالنسبة إلى الهوامش نفسها. وبالرغم من أن أسلوب الراوى ينحو - فى الأغلب - إلى أسلوب التاريخ أو الترجمة فى النص، فإن طبيعة الهوامش نفسها تدل على تحقيق علمى لنص آخر فى الأغلب، لأنها تستعمل مثلاً لتعيين شخصية ما (انظر مثلاًص٢٩، ٣٩، ٧١)، أو تحديد سورة من القرآن(ص٢٠)، أو تفسير كلمة (مثلاً ص٢٩، ٣٩). ويستغل النص الهوامش أيضًا ليعطينا معلومات تغاير تلك التى فى الفصل نفسه (انظر مثلاً ص١٢). لقد حقق مستجاب نصه الخاص كما لوكان يحقق نصًا مغايراً. وأتصور أن المؤلف يناقض، على هذا النحو القناع النصى للتاريخ أو للترجمة. ولذلك يختلف استخدام الهوامش عند مستجاب عن استخدامها عند يوسف القعيد أو جمال الغيطانى على سبيل المثال، حيث لا تناقض الهوامش القناع النصى بل تتجاوب معه.

نحن إذن إزاء رواية تتضمن بعض العناصر الموجودة عادة فى كتاب علمى. لكنها فى الوقت نفسه لا تتقمص شكل الكتاب العلمى تمامًا، ولذلك فهى تناقض توقعات القارئ عن النوع الأدبى الذى يقرأه، على نحو يذكر بما أسماه إلدر أولسون (Elder Olson) حيرة الشكل وتردده (Suspense of Form) فى كتابه «نظرية الكوميديا» (The Theory of Comedy) . أعنى بذلك أننا إزاء نص يتردد بين نوعين مختلفين من الكتابة.

وسنوضح من خلال تحليلنا كيف تمثل الهوامش والإشارات الأخرى فى النص عناصر نصية يستغلها المؤلف، ليعطى روايته شكلاً جديداً، من حيث هى رواية تحافظ على جوهرها الروائى، وتدمر أساليب الرواية فى الوقت نفسه، سواء أكانت الرواية طبيعية أم واقعية أم نفسانية أم فلسفية.

وسنبين أيضًا كيف تنطبق العناصر النصية التى يستغلها مستجاب على خصائص القصة نفسها، وكيف تعكس الخصائص الشكلية التى تبدو خارجية بنية الحبكة فى النص.

نستطيع أن نفهم استغلال الأثر الأدبى للعناصر العلمية إذا فحصناها فى ضوء الوسائل القصصية الأخرى التى تميز نص «نعمان عبد الحافظ». ويتمثل العنصر الأول فى تضاؤل الحوار إلى أبعد حد، بحيث يبدو الحوار بين الشخصيات المختلفة وكأنه غير موجود تقريبًا فى الرواية. قد توجد هذه الخاصية أحيانًا فى الروايات، غير أنها تكتسب فى رواية مستجاب أهمية عميقة بوجه خاص، ويلفت الانتباه وسيلة أخرى تبدو محيرة: إذ يحدث أن يتوقع القارئ أن يجد نفسه إزاء حوار، ولكن النص يفاجئه بوسيلة أدبية، تناقض أشكال الحوار العادية وأشكال الرواية نفسها، بل أشكال الكتابة العلمية. وتنطوى هذه الوسيلة على قائمة مرقمة للموضوعات. وبدلاً من أن يقرأ القارئ حديثًا دار «بين القوم» يفاجأ هذا القارئ بقائمة مرقمة للموضوعات التى دار عنها الحديث:

(أ) أسباب قتل موسى إقلاديوس وإلقاء جثته فى ترعة الدير.

(ب) أسباب تأخر إسلام عمر بن الخطاب... إلخ. (ص٢٦).

ولدينا جداول مرقمة أخرى فى النص، كأن يحكى لنا الراوى التوجيهات الخاصة التى تتعلق بالدفن العلاجى مقدمًا إياها من خلال قائمة (ص٥٢-٥٣)، أو نقرأ المحتويات العينية للمهر فنجدها مرتبة أيضًا على شكل جدول (ص٨٤).

ونستطيع أن نضيف إلى هذه الخصائص النصية التى تحدث تأثيرًا أدبيًا ذا طبيعة مفاجئة، تشير إلى حيرة الشكل أو تردده. خاصية نصية أخرى لها التأثير نفسه، وهى تضمين شرح لغوى، ففى بداية الفصل الأول نقرأ: «وليس من المؤكد أن يكون عمى محمد "بكسر الميم الأولى والحاء" قد خرج من السجن»(ص٤). ويقودنا تشكيل كلمة «محمد» إلى نقطتين تتعلق الأولى باستعمال طريقة التشكيل، إذ نجد نفسنا إزاء شرح علمى يشبه الهوامش فى مستوى من مستوياته. ومع ذلك فإن هذا التفسير العلمى يمثل إقحامًا يدخل على النص، إذ كان من الممكن أن تكتب الكسرتان

تحت الميم والحاء بدل استعمال الشرح اللغوى، ومن الجدير بالذكر أن هذا النوع من التشكيل لا يختلف عن التشكيل الذى استخدمه العرب فى الكتب العلمية القديمة، كالقواميس أو كتب الطبقات والتراجم والأنساب.

ولكن ما أهمية وجود الهوامش والجداول والشرح اللغوى وتضاؤل الحوار؟ وما علاقاتها بالرواية؟ لنبدأ بالهوامش. إن الهوامش تمثل عادة ظاهرة نصية تتعلق بالبحوث العلمية. وإذا تغاضينا عن مراوغة القارئ أو تردده بين نوعين أدبيين، عبر تضمين عناصر علمية فى الرواية، فعلينا أن نطرح سؤالاً عن الوظيفة الأدبية لهذه الوسيلة بوصفها عنصراً من عناصر البناء الروائى. ونستطيع بالمثل أن نطرح سؤالاً عن وظيفة البحث العلمى، أو عن أثره على القارئ، خصوصاً باعتباره نصاً يتميز عن الرواية. من المعروف بالطبع أن الرواية تخلق عالمًا بديلاً ينغمس فيه القارئ، و لكى يتحقق هذا الانغماس بفاعلية، لابد أن يحدث «إرجاء أو تعطيل فى عدم التصديق» (Suspension of Disbelief) أعنى أنه ينبغى على القارئ أن يفكر فى القصة لا فى الوسائل التى خلق بها المؤلف القصة. ونقيض هذا نراه فى الكتاب العلمى، إذ إن وسائل صياغة النص لا تقل أهمية عن مراجعه وحججه لأنها توثقه. ويعنى هذا أن وجود الهوامش فى رواية يعوق القارئ عن الانغماس ويمنع التدفق العفوى للقصة، خصوصًا إذا اتجه القارئ إلى نهاية الفصل ليطالع الهوامش. والحق أن وجود الهوامش يباعد بين القارئ والقصة، وينبهه إلى أنه إزاء نص مكتوب؛ أى نص مصنوع. والنتيجة الطبيعية لذلك هى أن ينصب تركيز القارئ على النص أكثر من تركيزه على الحبكة، فيعى وجود النص نفسه أكثر مما يعى قصية الحبكة.

ونستطيع أن نطرح السؤال نفسه عن ضآلة الحوار فى النص، وننتهى إلى الملحوظات نفسها. ذلك لأن الحوار يدخلنا- عندما نسمعه- إلى عالم الشخصية الروائى؛ فإذا تضاءل الحوار تضاءل وعينا بهذا العالم.

وتمثل الجداول حالة مشابهة؛ إذ تحل محل الحوار فتبعد القارئ عن الحبكة، وتنتهك القواعد القصصية المألوفة فتوقف تدفق القصة، وتؤكد وعى القارئ بوجود النص لتقلل من الاهتمام بتطور الحكاية. وهذا يحدث مع استخدام الشرح اللغوى الذى يهدف بدوره إلى كسر الجملة بالفصل بين الفاعل والفعل.

تبعد هذه الخصائص النصية كلها القارئ عن القصة لتثير وعيه بالكتابة (ecri-turc) نفسها، فتلعب دور الحاجز بين القارئ والحكاية.

ولايعتبر هذا التباعد مهمًا بالنسبة إلى القارئ فحسب، بل بالنسبة إلى الرواية بوصفها نوعًا أدبيًا. وإذا كانت الرواية- كما قلنا سابقًا- تخلق عالمًا ينغمس فيه القارئ، فإن هذا الانغماس غير متحقق على نحو تقليدى فى «نعمان عبد الحافظ». أعنى أن روايته رواية لاتقوم على الخصائص التقليدية للرواية.

ويدعم هذا التباعد - الذى لاحظناه على مستوى العناصر الشكلية - خصائص بعينها على المستوى الكلامى (Verbal) للنص، تتمثل فى ترداد دال لغوى بعينه. فيستخدم مستجاب، مثلاً، كلمة «قيل» إلى حد كبير (انظر للتمثيل ص٦، ٩، ٣٥، ٣٦، ٣٨، ٧٦، ٨٣) ليؤكد حرصه على الفصل بين الراوى والنص، أو ليرفع المسؤولية النصية عن الراوى، ويبعده عن الحدث أو الكلام. وبالتالى يشعر القارئ إلى درجة ما بعدم اليقين، فيما يتصل بالأقوال والأحداث، فيتباعد بدوره عن النص. ويمثل استخدام صيغة المبنى للمجهول فى «قيل» عوضاً عن صيغة المعلوم فى «قالوا» إضافة لمزيد من التباعد.

وإذا كان استخدام الفعل المبنى للمجهول كـ«قيل» يمثل وسيلة قصصية. فإن محمد مستجاب لا يستعمل هذه الوسيلة القصصية فحسب، بل يتلاعب بها لينتهك قواعد السرد الروائى. و من أمثلة هذا التلاعب أنه عندما تطلب السيدة الجليلة من نعمان «أن يروى لها شيئًا» يتوقع القارئ نصًا يفسر له الأشياء التى رواها نعمان، لكنه- عوضاً عن ذلك - يقرأ:

«بالطبع لم يقص نعمان شيئًا عن مقتل أحمد ماهر باشا فى البهو الفرعونى الفاصل بين مجلس النواب والشيوخ أثناء توجهه لإعلان الحرب على أدولف هتلر وآخرين، كما لم يقص شيئًا عن إغلاق دكان سليم الخربان، أو حادث قيام الحاج زاهر بحلاقة شارب أحد عمالقة بحرى البلد بعد أن أسقطه واعتلى جسده فى الشارع، أو ما أشيع فى القرية من انتواء الشيخ أحمد عبد المجيد التخلص من العمامة والقفطان ليرتدى الجاكتة والطربوش تمهيداً للزواج من مصر، ولا حتى حادث

المرأة التى عاشرت قرداً فى المقابر، لكن نعمان- فيما يعتقد، وبتسهيلات من السيدة نفسها- قص شيئًا عن سرقة قلقاس، وإشعال نار فى قصب؛ ووصف مفصل لعينى ثعلب أو ذئب، وتورم فى ساق أم نعمان، وغرق قارب فى بحر يوسف، وأطول قرموط سمك رآه طوال حياته».(ص٢٧).

ما يهمنا فى المقتطف السابق هو التحطيم المتعمد لقواعد السرد، إذ نصادف أولاً الأشياء التى لم يقصها نعمان، على عكس ما نتوقع. وبالتالى نتعرف الأشياء التى قصها. ولكى لا نزعم أن هذه الأشياء التى لم يروها نعمان مهمة، يقدمها لنا المؤلف مسبوقة بكلمة «بالطبع». ولكن الانتهاك لقواعد السرد يتجاوز ذلك، إذ نلاحظ أن أغلب المقتطف يتناول الموضوعات التى لم يقصها البطل. يضاف إلى ذلك أن الموضوعات نفسها تظهر على نحو غير متوقع دون علاقة واضحة بينها. وإذا كانت الفكاهة هى الأثر الذى يحدثه هذا المقتطف فإن هذه الفكاهة نفسها تخدم انتهاك قواعد السرد وتؤكدها. ويبعد هذا الانتهاك القارئ عن الحكاية، ويضطره إلى إدراك وجود راو يختار المعلومات فى النص. ويلفت انتهاك القواعد- فى الوقت نفسه- القارئ إلى وجود قواعد تقليدية للسرد.

يتحقق الأثر نفسه مع الأحداث المكوّنة للحبكة نفسها. فحين يذكر وجود نعمان فى حمام «السيدة جليلة» نقرأ:«فزع نعمان أو صرخ، ضحكت السيدة الجليلة أو صمتت» (ص٣٦) والجملة التى تهمنا هى الجملة الأخيرة:«ضحكت السيدة الجليلة أو صمتت». ذلك لأن هذا المثال البسيط باستعماله هاتين الكلمتين مع «أو» يخلق نوعًا من اللامعقول النصى. لأنه من المستحيل أن يوجد الضحك أو الصمت فى الوقت نفسه فهما متضادان على المستوى الفعلى. وتقع جملة «فزع نعمان أو صرخ» فى لا معقولية مشابهة. ذلك أن الصراخ يتلو عادة الفزع. وربما يتوقع القارئ كلا الكلمتين مع «و» بينهما وليس «أو» بينهما. وإذ يختلط عدم اليقين النصى فى كلا المثالين باللامعقولية، على المستوى الدلالى من النص، يحدث ما يمكن أن نسميه انكسار الحبكة. ويؤكد وضع الجملتين على شكل متواز التباسًا فى تتابع الأحداث، ويضاعف من إمكانيات تتابعها. وإذا نظرنا إلى الجملتين معًا نلاحظ الملاحظات الفنية التالية:

«أ أو ب»

ثم

«ج أو د»

ولذلك، فنحن إزاء أربعة تتابعات للأحداث يمكن لها أن تحدث على النحو التالى:

١- أ + ج

٢- أ + د

٣- ب + ج

٤- ب + د

وهناك ظاهرة مشابهة لهذه اللامعقولية. عندما نقرأ أن السيدة الجليلة صرخت «صرخة لم يسبق لها أن صرختها منذ مصرع الزوج الثالث أو الأول»(ص٧٧) إذ نلاحظ اللامعقولية الموجودة فى هذه الجملة من خلال استعمال «أو» مقترنة بوجود «منذ»، يضاف إلى ذلك ارتفاع درجة عدم التيقن من مصرع الزوج الثالث أو الأول. وينجم عن هذه الدلالة اللامعقولة تحطيم تدفق الحكاية، مرة أخرى؛ وما يقترن بها من حيرة القارئ فى إدراك تعاقب الحوادث فى القصة.

وبالرغم من أننا قد تكلمنا عن المستوى الدلالى للنص، وفى الأمثلة الأخيرة عن حوادث معينة فى النص، إلا أننا لم نفحص هذه الحوادث باعتبارها جزءًا من القصة، أى بما هى جزء من تدفق متماسك للحوادث. لكننا أوضحنا- عوضًا عن ذلك- مشاركة هذه الحوادث مع الخصائص الشكلية فى تحطيم قواعد القصة. ويبدو أن علينا أن نمعن النظر فى تدفق الحوادث وفى مدى تميزه وعدم انفصاله عن الخصائص الشكلية للنص.

لنأخذ مثالاً أول، هو حكاية دفن عبد الحافظ خميس، أبى نعمان. «قيل إن النعش ظل يدور فى أنحاء القرية رافضًا التوجه إلى منطقة الدفن» (ص٩). لكن فى

النهاية «رضى عبد الحافظ خميس أن يدفع حامليه ومشيعيه إلى المقبرة» (ص١٠).
وقررت القرية بعد ذلك أن تبنى مقامًا خاصًا للشيخ واجتمعت لتنقله إلى هذا المقام الجديد. لكن «تبينت القرية أن بعض الوحوش قد نبشت فوهة القبر، وازداد الذعر حينما فوجئوا بالكفن ممزقًا وعظام الشيخ الجليل ذات اللحم النفاذ الرائحة تملأ ساحة القبر، واستعاذ الناس بالله واضطربوا، وتركوا القبر القديم والمقام الجديد خاويين» (ص١٠).

هذا الحادث الذى لايبدو على قدر كبير من الأهمية بالنسبة إلى حكاية بطلنا الشخصية، هو فى الحقيقة ذو أهمية عميقة بالنسبة إلى الحبكة برمتها. ما الذى يحدث، بالفعل فى هذا المقتطف؟ تحاول القرية أن تدفن الشيخ، وبعد هذه المحاولة تقرر أن تبنى له مقامًا جديدًا. لكن بعض الوحوش تهاجم القبر الأصلى وتضطر القرية إلى ترك «القبر القديم والمقام الجديد خاويين».

إذا فحصنا بنية هذه الحكاية أدركنا أنها تشتمل على حدث لم ينجح أو لم يتم. وقد نجم عدم اكتمال الحدث عن علة خارجية، أعنى شيئًا خارج عملية الدفن نفسها، لأن القرية لم تستطع أن تنقل الشيخ إلى مدفنه الجديد بسبب هجوم الوحوش. لقد كان الهجوم عرضيًا لكنه أدى إلى كسر التطور الطبيعى، وهو دفن الشيخ فى مقامه الجديد. ولكى يفهم القارئ أن الحدث لم يتم فى الحقيقة يعلن النص أن الناس «تركوا القبر القديم والمقام الجديد خاويين». بمعنى أن الطقس الدينى لم يتم.

ويبدو هذا الفشل للطقس بشكل أوضح فى المثال التالى الذى نراه فى الفصل السادس، وهو بعنوان «فصل فى المقبرة الخاوية»، يتناول النص الدفن العلاجى مع «التوجيهات الخاصة» به (ص٥٢-٥٣). وتدل آخر التوجيهات على أن الشخص الذى لم يختتن لا يستطيع أن يساعد فى هذا الدفن. فيبدأ نعمان بتجهيز المربع ويبدأ الدفن. وفى أثناء الطقس «خلع نعمان جلبابه كى لا يعوقه عن عملية التسوية» وجعلت المرأة التى تعالج تسأله عن عائلته ثم «فى صمت مرعوب لفت رأسها حتى استطاعت عيونها الكليلة أن تحاصر- فى الظلام الكليل- أفخاذ نعمان وهمست:

«-أوعى يا ابنى تكون مش متطاهر؟» (ص٥٥).

وحين أعلن نعمان أنه بالفعل لم يختتن صرخت المرأة وقفزت من المربع وهربت «وصوتها المسوس يلف الكون ويهدم أعالى الشجر ويقلق الموتى ويعذب الملائكة»(ص٥٦).

قد تختلف طبيعة هذه الحكاية عن المثال الأول. ولكنها تقوم على البنية التشكيلية نفسها؛ بمعنى أننا إزاء طقس- الدفن العلاجى- ذلك الذى ينكسر بسبب شىء عرضى وهو خلع الجلباب.

ويقود مثال الدفن العلاجى إلى مثال آخر يتعلق به نصيًا وتشكيليًا، وهو الختان. إذ يتناول النص فى الفصل السابع «فصل فى الختان»، ختان نعمان، الذى يقع بعد الدفن العلاجى. بعد قراءة سور من القرآن والدعاء يستعد عيد المزين لقطع القلفة عندئذ يسمع صوتًا يسأله:

«الأسطى من أين؟» (ص٦٢).

فيجيب أنه من ديروط «لكن الرجل الغريب أعلن فى وضوح احتجاجه على قيام حلاق من قرية أخرى بإجراء ختان فى قريتهم، وأمر القوم أن يتوقفوا عن إتمام الطهارة»(ص٦٢). فوقفوا عن الختان «والقطعة الأولى من قلفة نعمان لا زالت بين يدى أمه الخائفة» (ص٦٣).

لدينا فى هذه الحالة وقف الختان بعد بدايته بسبب السؤال الذى طرحه «الرجل الغريب». بمعنى أن طقس الختان- بالرغم من ابتدائه- لم يتم بسبب حدوث شىء خارج عنه. ولا يمنحنا الفصل التالى ما يشير إلى إتمام هذا الطقس المهم بالرغم من عنوانه «فصل فى إتمام الختان».

إذا أخذنا هذه الأمثلة الثلاثة- أى نقل الشيخ من قبره القديم إلى مقامه الجديد والدفن العلاجى وختان نعمان- وحاولنا أن نستعمل تحليلاً مورفولوجيًا للوظائف الموجودة فى هذه القطع النصية، نلاحظ أن التشكيل البنيوى نفسه يتكرر فى كل واحدة منها، إذ نجد لدينا فى الثلاثة الوظائف نفسها:

١- بداية العملية.

٢- إدخال السبب الخارجي.

٣- عدم إتمام العملية.

ونستطيع أن نفسر هذه البنية - فى مستوى من مستوياتها- على أنها انكسار فى حكاية طقس. ونكتشف الانكسار فى قطعة نصية أخرى. إذ نقرأ فى الفصل الأول عن أبى نعمان أن: «جزءًا من قماش جلبابه» سرق «فاضطر أبو نعمان أن يكمل الجلباب بقماش ذى لون مختلف»(ص٧). وبالرغم من إكمال الجلباب فى هذا المثال، إلا أن طبيعة الثوب نفسها يتم تدميرها.

تدلنا هذه الأمثلة كلها على عدم إكمال شيء كان من المفروض أن يكون كاملاً أو على إكماله على نحو غير صحيح. وتسيطر هذه البنية على الرواية برمتها. و حتى عنوان الكتاب نفسه يشير إلى عدم الاكتمال، خصوصًا حين يبدأ بحرف الجر «من» الذى يوحى بعدم التمام. ونقرأ «من التاريخ السرى» وليس «التاريخ السرى»؛ وهو بهذا يعطينا إحساساً كان من الممكن أن يتبدد لو استعمل المؤلف عبارة «الجزء الأول من التاريخ السرى» مثلاً.

تؤدى هذه الظواهر كلها إلى تدمير أشكال الطقوس التى تعطى للحياة مغزاها وما يتبع ذلك من تدمير شكل الحياة، وبالتالى تدمير نظام الأشياء وأهميتها. ونستطيع أن نضيف أن تهديم أشكال الطقوس والحياة على مستوى حبكة النص يتوازى مع الخصائص الشكلية للنص، إذ نكتشف التهديم فى صيغة النص نفسها.

فالظواهر النصية التى فحصناها سابقًا قد تنتهك قواعد الرواية نفسها، وتنبه القارئ إلى مستويات الكتابة المختلفة. ويوقظ اللعب بتقاليد الرواية بوصفها نوعًا وعى القارئ بالطبيعة المصنوعة للكتاب وقواعد النوع نفسه. ويؤدى كشف القواعد من خلال انكسارها إلى التشكيك فيها وتدميرها من حيث هى أشكال تعطى للأدب نظامه. وقد ينطوى الطريق الذى يؤدى إلى ذلك على استعارة عناصر من نوع أدبى آخر، وكذلك على انتهاكات متعمدة لقواعد السرد.

من ثم يصبح القارئ واعيًا بقواعد اللغة نفسها من خلال الجمل اللامعقولة التى تقدم تحليلها. وتصنع هذه الجمل من العلامة (Signe) شيئًا ظاهرًا يعوق وظيفتها المرجعية. وإذا كان من المفترض أن العلامة شفيفة فى اللغة العادية، ننظر إليها كدال (Significant) نفترض له وظيفة مرجعية فندرك مدلوله (Signifie). فإن القارئ لا يستطيع أن يجد الدلالة بسهولة فى الجمل اللامعقولة، فيجد نفسه مرة أخرى إزاء العلامة التى أصبحت غير شفيفة. ويزداد وعينا بما أسماه دى سوسير (De Saussure) اعتباطية العلامة (L' arbitraire du Signe) حيث لاتتحقق الوظيفة المرجعية للعلامة. ويجرد الإدراك الاعتباطى للعلامة اللغة من قوتها شبه السحرية ويفقدها دورها الطبيعى بوصفها حاملة دلالة.

وتشير هذه الخصائص النصية برمتها إلى إبداع روائى، يقترن برؤية فنية بالغة الحداثة. ونستطيع أن نزعم أن رواية محمد مستجاب- بالقياس إلى الأدب العالمى- تجاوز الحدود التى تعودنا عليها فى الرواية. لا أقصد بذلك أن كل هذه الخصائص تتحقق للمرة الأولى فى الأدب العالمى أو فى الأدب العربى، لكن طريقة استخدامها عند مستجاب تجسد إبداعًا حقيقيًا. وليس اللامعقول جديدًا بالطبع فى الأدب العربى، فهو موجود فى مسرحية عبد الصبور «مسافر ليل» على سبيل المثال، لكن طبيعة اللامعقولية عند عبد الصبور تؤدى إلى موقف فلسفى متماسك، بينما تقوم اللامعقولية عند مستجاب على تدمير أشكال الإدراك نفسها.

يضاف إلى ذلك ما فى الرواية من جو عام يستطيع أن يلاحظه أى قارئ. وأحداث غريبة يعبر بها نص مستجاب عن لهجة جديدة فى الأدب العربى. صحيح أننا يمكن أن نجد هذا الجو إلى حد ما عند مؤلفين يكتبون بلغات أخرى، كالكاتب الألمانى جونتر جراس (Gunther Grass). لكننى أتصور أن محمد مستجاب أقرب إلى الكاتب اليابانى أو أى كينزابورو (Oe Kenzaburo) خصوصًا فى استغلاله الجروتسك واللامعقول والعادات الجنسية الغريبة.

ومع ذلك يختلف محمد مستجاب عن كلا هذين الكاتبين بما يضيفه إلى استغلال هذه الخصائص من تدمير للشكل الروائى. والمنهج الذى يستخدمه لا يشتمل

على إسقاط شكل ما والاستعاضة عنه بشكل آخر، كما يفعل الكاتب الفرنسى آلان روب- جرييه (Alain Robbe-Grillet) مثلاً. بل يضع مستجاب كتابته وسط أشكال أدبية مختلفة، لا تجتمع عادة معًا.

مما سبق يمكن أن نقول إن رواية «من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ» تخلق نوعًا من «البينية» الأدبية تحررها من أسر النوع الأدبى نفسه، فقد حقق مستجاب ذلك بخلق تجاوب تناصى فى نصه (Intertextuality)، وذلك باستعمال مواد هى فى حد ذاتها مفهومة وواضحة تمامًا، كالعناصر الشكلية والتدخلات النصية التى ذكرناها. ولايمثل هذا تحديًا للقارئ يعوقه عن فهم النص، إذ يمكن أن يجد فيه القارئ المتعجل كذلك كثيراً من المتعة. وهذا يدعونا إلى القول بأنه ليس من الضرورى أن يكون النص غامضًا لكى يكون حديثًا أو إبداعيًا. لقد سلك محمد مستجاب طريقًا عربيًا فى هذا الكتاب، بإحيائه شخصيات وطقوسًا وحيوات مصرية، فضلاً عن استغلاله العناصر العلمية للكتابة العربية، كالشرح اللغوى مثلاً.

وهذا كله قد جعل من رواية «من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ» لمحمد مستجاب خطوة جديدة فى ميدانى الرواية والحداثة.

الهوامش

* – نشرت هذه الدراسة في "مجلة إبداع"، ١، يونيو- يوليو ١٩٨٣.

يوسف القعيد والرواية الجديدة (*)

هل توجد رواية مصرية جديدة؟

عندما نستخدم مصطلح «الرواية الجديدة» نقصد به الحركة الروائية التى بدأت فى فرنسا فى الخمسينيات من القرن العشرين، والتى أطلق عليها هذا الاسم:(Nou-veau Roman). تتميز هذه الحركة بعدة خصائص تجعل منها تعبيراً عن «الثورة على أسلوب الرواية الكلاسيكية»[1]. ولكى نميز- فى هذه الدراسة- بين «الرواية الجديدة» التى تعبر عن الحركة الفرنسية فى الرواية، والرواية الجديدة التى تعبر عن التجديد أو الحداثة فى الرواية، سوف نقصر عبارة «الرواية الجديدة» على الحركة المعينة فى الرواية، أى الـ(Nouveau Roman)، فى حين نستخدم عبارة «الرواية الحديثة» لنعنى حداثة الرواية[2]. أو تجديدها بشكل عام.

ومن أشهر الروائيين الفرنسيين المرتبطين بالرواية الجديدة: ألان روب- جرييه (Alain Robbe-Grillet) وميشيل بوتور (Michel Butor) وكلود سيمون(Claude Simon) على سبيل المثال. وسوف نركز فى هذه الدراسة على بعض روايات يوسف القعيد حيث يبدو لنا أنه يستخدم فى أكثر من رواية من رواياته الكثيرة طرائق أو أساليب تشابه طرائق الرواية الجديدة.

إن الحداثة فى الرواية المصرية فى السبعينيات قد أصبحت معروفة، وقد عالج عدة نقاد الأشكال الجديدة المستخدمة عند روائيى هذا الجيل[3]. والحق أن الرواية الحديثة فى مصر قد صارت- من خلال كتابة عدة مؤلفين- تثير ارتيابنا فى التحديد والتعريف التقليديين للرواية. وبما أننا لا نستهدف فى هذه الدراسة تقديم تاريخ أدبى شامل للرواية الحديثة فى مصر، فسوف نعرض فى إيجاز الأشكال المختلفة للرواية المصرية الحديثة.

لعل النوع الأشهر والأوضح من هذه الأشكال هو ذلك الذى يتجه إلى خلق خرافة نصية (Textual Fiction) تحل محل الصوت المباشر لراو معاصر ضمنياً.

ويسلك هذه الطريقة جمال الغيطاني- على سبيل المثال- عندما يضع أمام القارئ نصًا حديثًا مسبوكًا على غرار نص قديم، كأن يكون نصا تاريخيًا مثلاً من عصر المماليك(٤). وهذه الطريقة تغير بالطبع صيغة النص الخارجية؛ إذ تتضمن الرواية أنواعًا مختلفة من النصوص، كنداءات أو فتاوى أو حتى آيات من القرآن(٥). ونتيجة لتغيير الصيغة الخارجية تتغير أيضًا طبيعة السرد الروائي، أي طريقة تقديم الحكاية.

وتمثل هذه الطريقة في تغيير شكل الرواية التقليدية أو بنائها واحدة من الطرائق الحديثة المستخدمة حاليًا في الروايات المصرية نفسها. ونستطيع أن نميز هنا بين نوعين من هذه الطرائق: فالنوع الأول يشتمل على الظواهر التي تمثل تغييرًا في السرد الروائي نفسه، في حين يمثل النوع الثاني تغييرًا في طريقة تسلسل الأحداث التي اعتدناها في الرواية، أي التغيير في شكل الرواية من جهة، والتغيير في الحكاية التي تقدمها الرواية من جهة أخرى.

وإذا أخذنا- مثلاً- رواية مجيد طوبيا «ريم تصبغ شعرها»(٦)، أمكننا أن نعد بعض وسائلها من النوع الثاني من الطرائق الحديثة المستخدمة حاليًا في الرواية الحديثة المصرية؛ فهذه الرواية المثيرة تقدم إلينا جزءًا من سيرة ريم بطلة الرواية، لكن من خلال مشاهد مختلفة ومستقلة، حيث تبدو الرواية كأنها سلسلة أحداث أو نوادر مستقلة إلى حد ما، وإن كانت في مجموعها تتعلق بالبطلة نفسها، وهي ريم.

ويمكن كذلك بالطبع تقديم سلسلة عادية من أحداث هي نفسها غير واقعية. ومثال ذلك ما نلاحظه في رواية «اللجنة» لصنع الله إبراهيم(٧).

وبالرغم من أننا قد ميزنا بين نوعين مما سميناه بالطرائق الحديثة في الروايات، وتناولناهما كأنهما ظاهرتان مستقلتان، نجد مؤلفًا كمحمد مستجاب قد جمع بين هذين التغييرين؛ ففي روايته «من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ»- على سبيل المثال- يخلق خرافة نصية جديدة تؤدي إلى استخدام الهوامش والتعليقات الفيلولوجية، إلخ، لكنه يضيف إلى هذه الوسائل تغييرات في قواعد العملية الروائية، وتسلسلاً غير عادي للأحداث(٨). وسوف يبدو واضحًا من تحليلنا لروايات يوسف

القعيد أن ثمة علاقة بين الإبداع فى الأشكال الخارجية والسرد الروائى من جهة والإبداع فى تسلسل الأحداث فى الروايات نفسها من جهة أخرى.

وتتمثل ميزة يوسف القعيد فى أنه لا يستخدم هذه الوسائل فحسب، بل يتخذ منها طريقة للتعبير عن فلسفة ما للرواية، تقرب رواياته إلى حركة الرواية الجديدة. ويتركز التشابه بين روايات يوسف القعيد والرواية الجديدة فى نقطتين بارزتين: النقطة الأولى تمثل انفصال رواية القعيد عن الرواية التقليدية؛ وهذا يتم بواسطة وسائل أدبية مختلفة، كتقطيع السرد، والغموض فى أحداث الرواية. أما النقطة الثانية فتتكون- فى روايات القعيد- من الإشارة المستمرة إلى حبكة الرواية البوليسية، سواء أكانت هذه الإشارة صريحة أم ضمنية(٩).

إن يوسف القعيد يكتب الرواية والقصة القصيرة منذ أكثر من خمس عشرة سنة، وعلى وجه التحديد منذ عام ١٩٦٩. وبالرغم من أنه قد أنجز كتابة عدة مجموعات قصصية فإننا لن نتناول هذه المجموعات فى هذه الدراسة، بل سيتجه تحليلنا إلى ثلاث روايات من نتاجه الروائى الأخير:«شكاوى المصرى الفصيح: نوم الأغنياء»(١٠) و«الحرب فى بر مصر»(١١). و«يحدث فى مصر الآن»(١٢).

وفى رواية «يحدث فى مصر الآن» يدعونا الراوى إلى خلق الرواية مع المؤلف. وتحكى لنا هذه الرواية حكاية شخصية الدبيش فى محافظة البحيرة، الذى يحتاج إلى المعونة ليقيم شئون عائلته. غير أن طريقة توزيع المعونة نفسها كانت تمثل مشكلة أمامه؛ إذ كانت توزع على الحوامل من النساء فحسب؛ ولم تكن زوجته حاملاً. لكن الدبيش يحصل على المعونة، ويبعث به إلى نقطة البوليس، ومن ثم يتوفى، ونقرأ بعد ذلك عن التحقيق وعن الأحداث التى أدت إلى هذا الحال. وفى نهاية الحكاية يقدم إلينا النص تقريرين يتعلقان بالدبيش. يقول التقرير الأول «إنه لم يكن هناك شخص اسمه الدبيش»(١٣). فى حين يصور التقرير الثانى الدبيش رجلاً خطيراً له موقف من الدولة. ويجرى هذا كله فى إبان زيارة نيكسون لمصر. وهذا يعنى أننا نشاهد أحداث الشخصيات فى الرواية فى سياق أحداث سياسية.

أما رواية «الحرب فى بر مصر» فتحكى لنا حكاية تجرى أيضًا فى الريف المصرى، حيث نجد عمدة البلد يحاول أن يحول دون أن يؤخذ ابنه إلى العسكرية،

فيطلب المساعدة من المتعهد الذى يقوم بعمل «أشياء خارجة عن القانون»(١٤). والحيلة التى استخدمت لتحقيق هذا الهدف هى ذهاب ابن الخفير- المسمى مصرى- إلى العسكرية بدلاً من ابن العمدة. وبالرغم من أن هذه الحيلة لا تعجب الخفير فإن قراره كان مرتبطًا بالوضع السياسى. وبأن المحكمة قد حكمت بعودة الأرض إلى العمدة. وبما أن الخفير هو خفير العمدة الخاص، فإن زوجته تعتقد أن العمدة قد يترك له أرضه. فليذهب مصرى إذن إلى العسكرية بوصفه ابن العمدة وليس ابن الخفير. ويعترف مصرى بالحكاية لصديق له فى العسكرية قبل أن يستشهد. وفى أثناء نقل جثة مصرى إلى بلده تظهر المشكلة، ويعقب ذلك التحقيق. لمن ترجع- على سبيل المثال- حقوق الشهيد؟ لكن العمدة لا يعترف إطلاقًا. وعندما يذهب المحقق إلى «المسئول الكبير» يقول له هذا المسئول:«الفلاحون فى البلد ضحكوا عليك لفقوا لك قصة محكمة مثل الروايات البوليسية»(١٥). ويضيف أنه يعد «التحقيق كأنه لم يكن»(١٦). وفى هذه الحالة ستصرف المستحقات لوالد الشهيد المسجل فى الأوراق الحكومية ألا وهو العمدة.

ولعل الرواية الأهم من بين كل روايات يوسف القعيد التى نعالجها هى روايته «شكاوى المصرى الفصيح: نوم الأغنياء». وتروى لنا هذه الرواية مغامرات مؤلف، كتب رواية وسماها «شكاوى المصرى الفصيح»؛ وفيها نلتقى بهذا المؤلف وتجربته الكتابية، ومن ثم بمغامراته مع النقاد. ومن هنا يتضمن هذا النص رواية داخل رواية؛ فالرواية الداخلية هى الرواية التى يؤلفها بطلنا، وتتناول قصة عائلة تسكن فى مدينة الموتى وتعرض نفسها للبيع فى ميدان التحرير. لكن النص لايقدم على الإطلاق هذه الحكاية الداخلية برمتها، بل يقدم إلينا-بدلاً من ذلك- قطعًا نصية ترتبط بعملية كتابة الرواية. وبعد ثلاث بدايات مختلفة يقرر المؤلف أن البداية الثالثة: «بوليسية أكثر من اللازم»(١٧) وأنه سيكتب بداية واقعية تصف مدينة الموتى وسكانها بصورة حقيقية. ونقرأ بعد ذلك عن دراسة قامت بها الجامعة الأمريكية فى القاهرة، ويقدم إلينا النص نتائج هذه الدراسة. لكن مشكلة المؤلف لم تنته بعد؛ إذ نراه وهو يحاول حل مشكلته المتعلقة بالسكن. فيقرر أخيراً أن يحضر «إلى منطقة المقابر، لعلنى أجد هنا مكانًا يؤوينا»(١٨).

ثمة ثلاثة عناصر أساسية تلفت النظر مباشرة فى هذه الروايات: أولاً إنها

روايات اجتماعية، أى تتعلق بمسائل اجتماعية، أو بالظلم الاجتماعى الراهن على وجه التحديد. وثانياً هناك اهتمام بمسألة المؤلف وعملية الكتابة. وثالثًا إن الروايات نفسها مبنية بطريقة نادرة.

لعل أول شيء يلاحظه الناقد فى روايات القعيد هو الطرائق أو الوسائل الغربية لتقديم الرواية، ومن أهم هذه الطرائق تقطيع السرد الروائى. وعندما نقول تقطيع السرد الروائى إنما نعبر بهذا عن تقطيع العملية الروائية بطريقة تختلف اختلافًا أساسيًا عن الرواية التقليدية.

فى قصة «يحدث فى مصر الآن» تصل الحكاية إلينا من خلال وجهة نظر شخصيات مختلفة؛ ومثال هذا تقرير الطبيب، أو كلام زوجة الدبيش مع المؤلف. ويلى كل ذلك تقارير و وثائق عن الدبيش؛ بمعنى أن الشخصيات المختلفة التى تقدم الحكاية من وجهات نظر مختلفة تمثل أصواتًا روائية مختلفة. لكننا نصادف فى معظم الأحيان تقارير يقدمها إلينا راو يغطى الرواية كلها؛ فليس لدينا ظاهرة الرواة المتعددين التى نلاحظها فى رواية «الحرب فى بر مصر»، على سبيل المثال، بل تتكون الوسيلة السائدة فى «يحدث فى مصر الآن» من تعدد التقارير البيروقراطية. ويؤدى هذا إلى تعدد الأصوات، لكن دون تعدد حقيقى فى الرواة. وبالرغم من وجود هذا الراوى فى «يحدث فى مصر الآن» فإن استخدام التقارير البيروقراطية المختلفة يخلق تقطيعًا مهمًا فى السرد الروائى.

أما ظاهرة الرواة المتعددين فتتضح- كما قلنا- فى رواية «الحرب فى بر مصر». وعندما نقول الرواة المتعددين أو تعدد الرواة فإنما نعنى بذلك وجود أكثر من راو فى الرواية، يستخدم الصيغة الروائية مع الضمير «أنا». وهذه الوسيلة الأدبية ليست- بالطبع- جديدة فى الأدب العربى المعاصر؛ إذ إننا نجدها- على سبيل المثال- فى رواية «ميرامار» لنجيب محفوظ[١٩]، أو فى رواية «الشبكة» لشريف حتاته[٢٠]. وثمة أهداف مختلفة لاستخدام هذه الوسيلة؛ فقد تعنى أولاً أننا نقرأ عن الأحداث نفسها، أو عن الأحداث نفسها تقريبًا من وجهات نظر مختلفة. أو تعنى ثانيًا أن كلاً من الرواة يركز على جزء بعينه من الحكاية، هو الجزء الذى يرتبط به الراوى على الأغلب.

وبالإضافة إلى ذلك تستطيع الرواية أن تتقدم وتتطور من خلال تطابق جزئى فى العملية الروائية. ففى رواية «ميرامار» لنجيب محفوظ- على سبيل المثال- يقدم كل راو الأحداث التى تنتهى بموت سرحان البحيرى. حتى سرحان نفسه، هو أيضًا راو. وبهذا نستقبل حبكة القصة تقريبًا برمتها من خلال كل واحد من هؤلاء الرواة[٢١]. تبدو إذن رواية «ميرامار» مثالاً مهمًا لظاهرة الرواة المتعددين، الذين يتناولون الأحداث نفسها تقريبًا، من وجهات نظر متنوعة. أما فى رواية شريف حتاته فلدينا ظاهرة مختلفة؛ ففى «الشبكة» لا تظهر الأحداث كلها مباشرة مع الراوى الأول، كما هو الحال فى «ميرامار»، بل نكتشف حبكة القصة تدريجيًا من خلال كل راو من رواتها. فكل من الرواة مسئول حينئذ عن تقديم جزء أو أجزاء من الحكاية. لكن فى هذه الحالة تتضمن العملية الروائية نوعًا من التطابق فى تقديم الأحداث؛ بمعنى أنه بالرغم من أن الرواة يقدمون أجزاء مختلفة تقريبًا، فإننا نجد أنفسنا إزاء تكرار ما فى الأحداث، يظهر عنه تغيير فى الرواة. وطبيعى أن يساعد هذا التطابق فى العملية الروائية على فهم الحبكة، ويقدم- فى الوقت نفسه- وجهات نظر مختلفة، مع درجة أقل من التقطيع.

ونحن نصادف فى رواية «الحرب فى بر مصر» ليوسف القعيد طريقة أخرى لاستغلال الرواة المتعددين. لدينا- كما لاحظنا سابقًا- رواة مختلفون فى هذا النص، يقدم كل منهم جزءًا من الحكاية. وعندما ندقق النظر فى رواية «الحرب» نلاحظ أن حبكة الحكاية تتقدم بشكل تقليدى على وجه التقريب، بمعنى أننا لو رفعنا ظاهرة الرواة المتعددين من الرواية وقرأناها بوصفها رواية مكتوبة من خلال صوت راو واحد لوجدنا أنها تتطور وتتقدم من فصل إلى فصل آخر، كأى رواية تقليدية تقريبًا دون تكرار للأحداث. لكن هذه الرواية لا تملك راويًا واحدًا بل عدة رواة. ولهذا نجد أنفسنا فيها بإزاء توتر روائى بين تعدد الرواة والتقدم المستمر للحبكة، دون تكرار للأحداث نفسها؛ هذا التكرار الذى ألفناه فى الروايات التى تستخدم الرواة المتعددين والذى يساعد على فهم هذه الظاهرة. ففى «الحرب» يتتابع الرواة فى الحبكة بدلاً من ذلك. وبالرغم من أنهم يشيرون إلى ما سرده الرواة الآخرون لا يكررون الأحداث نفسها.

وتخلق هذه الوسيلة الأدبية- نتيجة لذلك- تعدد الذاتيات التى تظهر من خلال التعدد فى وجهات النظر المختلفة. ويضاف إلى ذلك ما توجده هذه الوسيلة من تقطيع أعمق فى العملية الروائية نفسها.

لكن إبداع يوسف القعيد- من حيث تعدد الرواة- يبدو على نحو آخر؛ فكل راو من رواته لا يعى دوره الروائى فحسب، بل يعى تعدد الرواة كذلك. ونحن نقرأ إشارات عدة-خلال الرواية- إلى العملية الروائية نفسها، و إلى أن كل راو- عند تقديمه لجزئه الخاص من الحكاية- يعى هذه العملية. يقول المتعهد على سبيل المثال: «أعتقد أن العمدة قد حكى لكم من قبل حكاية فصلى من التدريس وإحالتى إلى المعاش. سأشكره لأنه أعفانى من هذه المهمة الصعبة»(٢٢). وبالإضافة إلى أن هذا المثال يصف بوضوح وعى الراوى بالعملية الروائية، فهو أيضًا يمثل إشارة ساخرة إلى عدم وجود التطابق الروائى. إن كلمات المتعهد لا تمثل من ثم تكرارًا فى الأحداث. وأمثلة هذا الوعى الروائى كثيرة جدًا فى النص. وعلى سبيل المثال يقول الخفير: «أعتقد أن دورى فى الرواية قد حان»(٢٣).

وكما لاحظنا سابقًا فإن هذا الوعى الروائى لدى الرواة يسمح لهم بأن يتلاعبوا بهذه العملية؛ ففى الفصل المخصص للخفير نقرأ: «ما حدث بينى وبين مصرى فى ذلك الصباح المفجع ليس سرًا. اعرفوه بأى وسيلة كانت؛ ولكنكم لن تعرفوه منى»(٢٤). وبالإضافة إلى أن هذا المثال يقوى وعى الراوى بروايته فإنه يدل أيضًا على أمر مهم للغاية، ألا وهو ذاتية الراوى، فعندما يقول لنا الخفير إنه لن يقدم إلينا أية معلومات، يذكرنا عندئذ بأن كلاً من الرواة يقدم إلينا صورة ذاتية للأحداث، وأنه- على سبيل المثال- يختار الأحداث التى يريد أن يرويها. ويقدم النص ذاتية الراوى عندما يقول لنا المحقق إن: «قائمة جرائم العمدة طويلة، ليس هناك مبرر لإرفاقها بالفصل الخاص بى فى الرواية. وأنا واثق أن العمدة لم يتطرق إليها بكلمة واحدة فى الفصل الخاص به وهو الفصل الأول»(٢٥). وهذا المثال يدل على أن استخدام «الرواة المتعددين» ليس مجرد وسيلة أدبية سطحية، بل هو مؤشر كذلك إلى صراع الذاتيات، ومن ثم إلى الصراع فى البلد.

ويمكننا أن نضيف هنا سؤالاً عن تعدد الرواة فى النص تفضى بنا الإجابة عنه

إلى مسألة مهمة. وهذا السؤال هو: من يتولى الكلام في النص؟ وعندما نجيب عن هذا السؤال نلاحظ على التو أن الشخصية المركزية في الرواية- وهي مصرى- لا تملك فصلاً فيها. وبما أن مصرى لا يتكلم فإننا لا نعرف الحكاية من وجهة نظره. وهذا يدل على أمر أساسي في الرواية، سوف نعالجه فيما بعد.

هذه الوسائل لتقديم الرواية تؤكد عملية تقطيع الصيغة الروائية. والرواية التي نشاهد فيها التقطيع السردى بطريقة مختلفة هي «شكاوى المصرى الفصيح: نوم الأغنياء»(٢٦). ففي هذه الرواية يتضح اشتمالها على روايتين تتداخلان، و إلى حد ما تتقاطعان. وهنا نعاين- كما لاحظنا سابقًا- رواية داخل رواية؛ والعلاقة بين الروايتين أو الحكايتين هي التي تلفت نظرنا هنا. فالرواية الخارجية، التي تمثل إطار الرواية الداخلية، تعالج مسألة الكتابة، وتروى لنا حكاية كاتب يعالج كتابة رواية، في حين أن الحكاية الداخلية هي الرواية نفسها، التي يحاول هذا المؤلف أن يكتبها والتي تتناول موضوع العائلة التي تسكن في القبور.

ومن الجدير بالذكر أن الحكايات التي تستخدم هذا الإطار معروفة جيدًا في الأدب. وأشهر مثال لها هو - بطبيعة الحال - نص ألف ليلة وليلة. وتستدعى رواية يوسف القعيد إطارًا داخل إطار؛ إذ تزعم شخصية من شخصيات الرواية الداخلية أنها سوف تؤلف كتابًا(٢٧). لكن الرواية الداخلية ليست رواية أو حكاية كاملة، بل تمثل درجات مختلفة في عملية الكتابة، ترتبط بالرواية الخارجية، أو بما اعتبرناه الإطار الخارجي. فبدلاً من الحكاية نفسها يقدم النص ثلاث بدايات مختلفة للحكاية. والحكاية الخارجية تتعلق بعملية كتابة الحكاية الداخلية، فتبدو عندئذ العلاقة بين الحكايتين علاقة تداخل على المستوى الروائي. ومعنى هذا أن الحكاية الداخلية ليست مستقلة نصيًا عن الحكاية الخارجية، وأن كلتا الحكايتين تتشابك مع الحكاية الأخرى؛ أي إن نص «شكاوى المصرى الفصيح» يقدم تارة الحكاية الداخلية، وتارة الحكاية الخارجية، ويستبعد من ثم السرد الروائي المستمر لكلتا الروايتين. ويساعد هذا التقديم- عندما ينضم إلى الطبيعة غير الكاملة للرواية الداخلية- على تقطيع السرد الروائي.

لكن التداخل بين الحكايتين يبلغ ذروته المعنوية في نهاية الكتاب عندما تندمج الحكايتان؛ إذ يقرر المؤلف- الشخصية المركزية في الحكاية الخارجية - أن يذهب إلى

منطقة القبور ليجد مكانًا للسكنى؛ والسكنى فى منطقة القبور هى موضوع الحكاية الداخلية على التحديد؛ وهذا يعنى أن الحكايتين عند ذلك قد اندمجتا.

وهذه الطريقة لتقديم نص أدبى داخل نص أدبى آخر، دون رواية كاملة للنص الداخلى ليست جديدة؛ فلدينا ظاهرة مشابهة فى رواية هى بدورها تشبه الرواية الجديدة الفرنسية: «حياة سيباستيان نايت الحقيقية (The Real Life of Sebastian Knight) لفلاديمير نابوكوف (Vladimir Nabokov)(٢٨).

هذه الرواية تقدم إلينا البحث الذى يجرى عن سيباستيان نايت الكاتب الذى يتناوله أخوه، الراوى فى الكتاب. وبما أن سيباستيان نايت كاتب فإننا نصادف قطعًا من كتبه، تمثل نصوصًا داخل نصوص. وتبدو هذه القطع النصية أحيانًا كأنها خلاصات للحبكة، وأحيانًا كأنها إشارات إلى النصوص أو اقتباسات منها. ونحن نلاحظ فى رواية يوسف القعيد وفى رواية نابوكوف العلاقة بين المؤلف وكتاباته، بالرغم من أن هذه النصوص تبقى على هامش الرواية. ويتمثل الاختلاف الأساسى بين نابوكوف ويوسف القعيد فى أن أهمية نصوص المؤلف فى رواية القعيد تخلق نوعًا من تقطيع السرد لا يظهر عند نابوكوف.

وبالإضافة إلى ذلك فإن رواية نابوكوف تساعدنا على فهم عنصر أساسى فى رواية القعيد. ويظهر هذا العنصر نتيجة للمسائل الأدبية التى عالجناها. ويتألف من لفت النظر إلى المؤلف وعملية الكتابة؛ ذلك أن نص فلاديمير نابوكوف- كنص يوسف القعيد- لا يعالج كاتبًا فحسب، بل يحتوى على إشارات عدة إلى أن الكتابة تتضمن اختيارات يحتمل أن تكون اعتباطية. وعلى سبيل المثال يعترض الراوى نابوكوف على بعض التفسيرات التى يقدمها النقاد لحياة سيباستيان(٢٩). وكما لاحظنا سابقًا فإن هناك ظواهر مشابهة فى روايات يوسف القعيد؛ فالتقطيع السردى، والمسائل الجانبية، تقود إلى وعى بالمؤلف والكتابة؛ أى بعملية الإيجاد أو الخلق الأدبى.

ووفقًا لما يشير إليه روجر شاتوك (Roger Shattuck) فى كتابه «سنوات الوليمة» (The Banquet Years) فإن خاصية من خصائص الحداثة الفنية تتكون من الوعى بالعملية الإيجادية؛ بمعنى أن العمل الفنى الحديث يوضح عملية الإيجاد نفسها(٣٠)،

فعندما نتكلم عن الحداثة فى كتاب ما - على سبيل المثال - فإننا نعبر عن وعى القارئ بعملية إيجاد النص، وإيجاد النص هو - بطبيعة الحال - تأليفه؛ أى إن قارئ النص الحديث يصبح واعيًا- من خلال إشارات نصية، أو من خلال استخدام وسائل مختلفة كالتى عالجناها- بإيجاد النص بما هو عمل مؤلف ومصنوع. وهذا الوعى متمثل بوضوح فى روايات يوسف القعيد كلها. إذ يقود أى تقطيع للنص إلى رؤية أن هذا النص شيء مصنوع. إن القارئ عندما يقرأ رواية تقليدية يستطيع أن يركز فى الحكاية وحدها، وأن يتجاهل النص الذى يتوسط بين الحكاية والقارئ. لكن أمام عملية تقطيع النص يبقى القارئ واعيًا بالنص، ومن ثم بطبيعته الاصطناعية(٣١). وبهذه الطريقة تؤدى روايات يوسف القعيد إلى الوعى بعملية الكتابة.

لكن القعيد لا يكتفى بهذه الإشارات غير المباشرة إلى عملية الكتابة وطبيعتها الاصطناعية؛ ففى رواية «الحرب فى بر مصر» يقدم الرواة - كما قلنا سابقًا- ملاحظات عدة عن عمليتهم الروائية تنبه القارئ إلى عملية التأليف. وعندما يلاحظ القارئ أنه من المحتمل أن يضمن أحد المتكلمين معلومات أخرى، يصبح واعيًا إذن بأنه من المحتمل أن يضمن المؤلف هذه المعلومات.

ويظهر دور المؤلف بوضوح أكثر فى رواية «يحدث فى مصر الآن» حيث يدعونا الراوى فى بداية هذه الرواية إلى خلق الرواية معه(٣٢). وليست هناك فى الواقع وسيلة أكثر تأثيراً من هذه الطريقة، لتنبيه وعى القارئ بعملية التأليف نفسها وتستمر الإشارات إلى هذه الدعوة فى النص؛ بمعنى أن القارئ لاينسى مسئوليته المفترضة فى خلق الرواية مع الراوى. لكن هذه المشاركة ليس لها بطبيعة الحال وجود حقيقى، بل هى تمثل خرافة نصية. و كما سنرى فيما يلى، يملك القارئ اختياراً ما فى الإصرار على ما يحدث؛ لكن هذا الاختيار والغموض الذى ينشئه يمثلان مجرد خاصية للرواية التى يصنعها المؤلف ولا يصنعها القارئ.

ويصبح الراوى الصريح - نتيجة لهذه الخرافة النصية - مؤلفًا؛ ومن ثم يلفت النظر مرة ثانية إلى العملية التأليفية (authorial). وعلى الرغم من أن هذه المشاركة تمثل خرافة نصية، فإنها تشير إلى موضوع اهتمامنا ألا وهو الوعى بعملية الإيجاد فى الكتاب.

أما رواية «شكاوى المصرى الفصيح: نوم الأغنياء»، فإنها تركز على العملية الكتابية. وموضوع الرواية الخارجية يتناول المؤلف وكتابته للرواية الداخلية. ونحن نتابع المؤلف فى هذه الرواية الخارجية وهو يختار موضوعه ويحققه، ويلتقى بالنقاد، إلخ. كما نصادف أيضًا فى الرواية داخل الرواية قطعًا من نص أدبى. فعندما يقدم المؤلف للقارئ البدايات المختلفة لروايته، يلفت نظر القارئ إلى عملية إيجاد الرواية نفسها. عند ذاك يتضاعف وعينا بعملية الكتابة: أولاً يحكى لنا النص حكاية مؤلف رواية. وثانيًا نصادف أجزاء من المصنوع أو الإنتاج نفسه. ويحتفظ هذا المصنوع بطبيعته الاصطناعية، ليس فقط بسبب التقطيع، بل لأننا نراه بالنسبة إلى صانعه. ويزداد هذا الوعى بالمؤلف وعملية التأليف عندما يتناول النص مسائل نقدية خارج حبكة الحكاية نفسها؛ فنقرأ- على سبيل المثال- عن المؤلفين فى العمل الأدبى: المؤلف الخارجى، والمؤلف الداخلى(٣٣). إن النص لا يعلن عن وجود هذين المؤلفين فحسب، بل عن أثرهما فى الرواية؛ إذ نقرأ: «لابد أن يختلفا على أكبر وأبسط الأمور، وأن يأخذ الاختلاف شكل الشجار والعراك»(٣٤). وأخيرًا يحتوى نص «شكاوى المصرى الفصيح» على إشارات ساخرة عدة من صيغ الكتابة وعملياتها؛ فالرواية تبدأ- على سبيل المثال- بكلمات:«عندما تصبح البداية هى النهاية»(٣٥). ولا شك فى أن الموضوع المركزى فى الرواية هو موضوع التأليف. وبالإضافة إلى ذلك فكل من مستويات الرواية- سواء مستوى الحبكة، أو تقديم الرواية، أو حتى مستوى الكلمات نفسها- يستدعى عملية الكتابة.

وتمثل رواية «شكاوى المصرى الفصيح» أيضًا رواية عن كتابة رواية اجتماعية ومن نتائج حكايتها المركزية تقديم الفرض الذى يقول إن الأدب إنتاج اجتماعى، ينبع من التعامل بين المؤلف ونقاده والمجتمع بكامله. ومن ثم فإن الحداثة الفنية والشئون الاجتماعية تتجمع فى هذه الأمثلة.

وهذه المسائل الأدبية التى عالجناها ترتبط مجتمعة فى روايات يوسف القعيد بنوع من الغموض النصى وغياب اليقين بالنسبة إلى أحداث الرواية. وأنواع الغموض المتمثلة فى روايات يوسف القعيد تشكل فى الحقيقة خاصية مهمة من خصائص الرواية الجديدة الفرنسية. وقد عالج الناقد الفرنسى جان ريكاردو (Jean Ricardou)

هذه المسألة فى كتابه عن الرواية الجديدة «مشكلات الرواية الجديدة» (Problemes du nouveau roman)، عندما ميز بين ما يسميه بالحقائق المتغيرة (realites variables) والتغيرات الحقيقية (variantes reelles)(٣٦). أما الحقائق المتغيرة فتصف وضعًا روائيًا يعبر عن حقيقة ما، أو أحداث ما، لا شك فيها. لكن معنى الأحداث نفسها يمكن أن يتغير فى الرواية، ومن ثم تتغير طبيعة الحقيقة. قد يكتشف القارئ- على سبيل المثال- فى نهاية ما أن الأحداث الموصوفة خلال الرواية لا تملك المعنى المتصور أصلاً، بل تتخذ معنى جديداً. أما التغيرات الحقيقية فتصف وضعًا روائيًا يقدم تعدداً لتغيرات روائية ترتبط بجزء معين من الحبكة. وفى هذه الحالة لا يكون هناك شك فى معنى الأحداث، بل فى الأحداث نفسها، ويستطيع هذا التمييز النظرى أن يعيننا على فهم الظواهر الروائية فى روايات يوسف القعيد.

ففى رواية «يحدث فى مصر الآن» يثير النص شكًا فى وجود الدبيش وعائلته عندما يقدم إلينا تقريراً من التقريرين يقول إن الدبيش لم يوجد أصلاً، لأنه لم يملك- على سبيل المثال- بطاقة شخصية، ولم يسجل فى الدفاتر الرسمية(٣٧). ومعنى هذا أن النص- فى هذا الموضع- يلقى ظلال الشك على وجود الشخصية المركزية التى تابعناها خلال الرواية كلها.

وبما أن العملية فى رواية «يحدث فى مصر الآن» تغير معنى الأحداث التى تابعناها فى الرواية، فإنها من ثم تغير طبيعة الحقيقة الروائية التى تصور خلال الحكاية. وهنا نجد أنفسنا إزاء الظاهرة التى يصفها ريكاردو فى الرواية الجديدة الفرنسية بالحقائق المتغيرة.

لكننا نشاهد أيضًا فى هذه الرواية للقعيد النوع الآخر من الغموض الذى يميزه الناقد الفرنسى، أى التغيرات الحقيقية. وتظهر هذه الخاصية فى «يحدث فى مصر الآن» من خلال تقديم التقريرين المختلفين عن وجود الدبيش: إما أنه لم يوجد قط، وإما أنه رجل يملك موقفًا ضد الدولة(٣٨). وعندما يقدم النص هذين التقريرين مع الوثائق الرسمية والمعلومات العامة المتعلقة بهما، فإنه يقدم إلينا حقًا مثالاً للتغيرات الحقيقية.

لقد صرنا إذن أمام إمكانيتين: أولاً أن الدبيش لم يكن له وجود. وثانيًا أنه يملك وجوداً. لكننا صرنا - فى الحقيقة - إزاء ثلاث إمكانيات للتفسير فى هذه الرواية. والتقريران يمثلان إمكانيتين منها، أما الإمكانية الثالثة فتتمثل فى أن الدبيش هو أصلاً- وكما قادنا النص إلى تصوره فى بداية الرواية- رجل عادى يريد المعونة، وأن التقريرين كذبتان بيروقراطيتان لا يصدقهما الموظفون أنفسهم. وقد يستطيع القارئ أن يفضل تفسيراً من التفسيرات لأسباب تخصه شخصيًا، ولكن الرواية لا تقدم أساسًا لليقين فى هذا التفضيل .

وتخلق هاتان الخاصيتان إذن أى الحقائق المتغيرة والتغيرات الحقيقية- نوعًا من الغموض فى حبكة النص، حيث تدور أحداث الرواية فى حالة التباس. ونستطيع أن نشير هنا إلى نقطة إضافية ترتبط بهذه المسألة ذكرها ألان روب- جرييه مرات عدة، هى أن عنوان أى كتاب يمثل الكلمات الأولى للنص(٣٩)؛ فالكلمات الأولى فى رواية يوسف القعيد هى: يحدث فى مصر الآن. وأول كلمة فى النص هى إذن : يحدث. وتملك هذه الكلمة-من حيث هى دال- مدلولاً مفعمًا بأهمية أدبية: فهى تؤكد لنا- بظهورها فى العنوان- أن النص سوف يعالج ما يحدث (فى مصر الآن). لكن الغموض يعود فيكتنف النص لأننا لا نعرف ماذا يحدث، ونتيجة لذلك يظهر توتر أدبى بين التوقعات الناشئة عن الكلمات الأولى فى النص، وهى العنوان، ومضمون النص نفسه. ومن ثم يخلف هذا التوتر نوعًا من السخرية الأدبية، خصوصًا باستخدام كلمة «يحدث» فى العنوان.

والغموض ماثل كذلك- وإن كان بدرجة أقل- فى روايتى «الحرب فى بر مصر» و«شكاوى المصرى الفصيح». أما فى «الحرب فى بر مصر» فنستطيع أن نحلل هذا الغموض وفقًا لنظرية الحقائق المتغيرة. فبعد أن استشهد مصرى، وبعد أن تابعنا التحقيق، يطرح النص علينا اقتراحاً بواسطة المسئول الكبير، مؤداه أن :«ابن الخفير ذهب إلى الجيش؛ ولأنه يدرك وضاعة أصله، ويريد أن يتمسح فى الكبار أولاد الذوات أملى بياناته من اليوم الأول خطأ. نسب نفسه إلى العمدة»(٤٠). وبما أننا نعرف (أو نتوهم أننا نعرف) أن تجنيد مصرى كان حيلة من جانب العمدة لكى لا يذهب ابنه إلى العسكرية، فإن هذا التفسير المقدم فى النص يلقى شكًا على الحقيقة التى اعتدناها،

والتى فهمنا حبكة النص من خلالها. ومن ثم يغير هذا الشك طبيعة الحقيقة النصية؛ بمعنى أن هذه الرواية أيضًا تستغل مفهوم الحقائق المتغيرة.

فرواية «الحرب فى بر مصر»، إذن، تقدم إلينا- على غرار رواية «يحدث فى مصر الآن»- حلاً بيروقراطيًا قد يعد كذبة. لكن الغموض ليس تامًا فى رواية «الحرب» وذلك راجع إلى أن المحقق يميل إلى موقفه من أن الشهيد ليس ابن العمدة بل مصرى.

وفى الرواية الثالثة-أى «شكاوى المصرى الفصيح»- نلاحظ الغموض فى النص، ولكن من خلال التغيرات الحقيقية، لا الحقائق المتغيرة. فهذا النص يقدم إلينا البدايات المختلفة للرواية الداخلية، ولا يقدم الرواية نفسها البتة. لكن الغموض يتمثل فى مجرد وجود هذه البدايات المختلفة لأننا لن نعرف إطلاقًا بداية الرواية الحقيقية. وفى أخر الرواية يقرر الكاتب أن البداية الثالثة بوليسية أكثر من اللازم، وأنه يريد أن يكتب بداية واقعية. وهو لكى يحقق هذا الهدف يقول لنا إنه سوف يجمع معلومات عن سكان القبور، وعندما يذهب إلى مدينة الموتى يقول له السكان إن الجامعة الأمريكية قد قامت بعمل دراسة عن حياتهم. وعندئذ نقرأ نتائج هذا البحث، لكننا لن ندرك مصير هذا البحث بالنسبة إلى الرواية؛ هل يدخله الكاتب فى الرواية؟ أو هل توجد حقًا بداية واقعية؟ وتستمر الحيرة بالنسبة إلى مضمون الرواية الداخلية أثناء النص بكامله. أما البدايات المختلفة فهى تمثل تغيرات حقيقية، وتوضح- عن هذا السبيل- مفهوم ريكاردو الذى لاحظناه أيضًا فى رواية «يحدث فى مصر الآن». لكن الغموض فى «شكاوى المصرى الفصيح» ماثل فى الرواية الداخلية فحسب، أى فى الرواية المقدمة عن طريق التأليف. وبعبارة أخرى فالغموض ليس ماثلاً فى الرواية الخارجية، وهى حكاية المؤلف، ومن ثم نستطيع أن نقول إن التغيرات الحقيقية فى هذه الرواية تعبر- بطريقة أخرى- عن الطبيعة الاصطناعية لعملية الكتابة.

إن هذا الغموض النصى، سواء كان نتيجة للحقائق المتغيرة أو للتغيرات الحقيقية، يمثل- بحق خاصية من خصائص الرواية الجديدة(٤١).

على أن يوسف القعيد يضيف إلى ذلك كله فى النص الروائى عنصر الأسماء حيث تصبح الأسماء فى رواياته دوال مهمة، يشير وجودها فى النص إلى مغزى عميق. وعلى سبيل المثال أنه عندما يتناول النص فى «يحدث فى مصر الآن» موضوع الدبيش وكيف أنه لم يوجد، يستخدم الاسم نفسه برهانًا على ذلك:

«هل وجد الدبيش أصلاً؟ لنتوقف أمام اسمه: الدبيش، وهو مشتق من الدبش. والدبش مادة كانت تبنى منها بيوت المماليك. وحيث إنه من الثابت تاريخيًا أن المماليك ليس لهم وجود فى مصر كلها من مذبحة القلعة، وهذا معناه انقراض مادة من حياتنا، وبالتالى انقراض الاسم. وتلك التى تدعى أنها زوجته اسمها صدفة، وأى حياة تخلو من الصدف... الكل يشهد أنه لم يكن هناك دبيش»[٤٢].

هكذا تُحَطَّم شخصية الدبيش عن طريق اسمه؛ إذ إن الاسم علامة تمثل شخصية معينة، وتحطيم الاسم يدل على تحطيم الشخصية نفسها.

وفى رواية «شكاوى المصرى الفصيح» يستغل المؤلف عنصر الاسم بطريقة تخلق الغموض النصى، لكنها تختلف عن طريقة تحطيم الشخصية من خلال اسمها. فعندما نقرأ عن أفراد العائلة التى تسكن فى القبور نلتقى أولاً بعباس الأكبر المليونير. عندئذ يقول لنا النص إن: «اسمه ليس عباس، ولن يقوله لأحد من أفراد الأسرة.. اسمه الحقيقى سره»[٤٣]، ويضيف بعد ذلك:«أما الاسم الثانى فهو عبارة عن ألقاب يطلقها على نفسه حسب العادة. فى يوم يقول عباس المليونير، وآخر الغنى، وثالث الشبعان، ورابع القوى... وهى كلها صفات تصف عكس حاله»[٤٤]. ويدل هذان المثالان على انقلاب كامل فى علاقة الأسماء وهوية الشخصية، فعلى الرغم من أن الشخصية تحمل اسم عباس فإن هذا يبدو اسمًا غير حقيقى. وبالإضافة إلى ذلك فإن عباسًا يطلق على نفسه اللقب الذى يعجبه، إلى درجة أنه يغير اللقب يوميًا. وبما أن القارئ يتوقع أن اللقب قد يعبر عن ميزة أساسية فى شخصية ما، فإن اللعب بالألقاب واستخدامها بهذه الطريقة يدمر اللقب بما به من دلالة على طبيعة شخصية معينة. ويضاف إلى ذلك ما يقوله النص من أن هذه الصفات كلها تصف عكس حال عباس؛ بمعنى أن هذه الألقاب لا تحطم طبيعة اللقب فحسب، بل تنعكس على المستوى المعنوى

أيضًا. ونحن نصادف أحيانًا فى التراث العربى المتعلق بالأسماء اللقب الذى يعبر عن عكس خاصية الشخصية الموصوفة. ويكون ذلك- على سبيل المثال- من أجل التفاؤل(٤٥). لكن بالرغم من ذلك فإن استخدام العنصر الاسمى فى سياق رواية «شكاوى المصرى الفصيح» يضيف إلى الإحساس العام بالغموض.

من الملاحظ كذلك فى هذا الاستغلال الاسمى نوع من السخرية نجده- على سبيل المثال- حتى فى اسم زوجة عباس، أصيلة: «هى أيضًا ليست قاهرية. تقول إنها من قبائل البدو الرحل، ويقول هو عنها فى لحظات العراك الحاسمة إنها من جماعات الغجر الذين لا أصل لهم»(٤٦). وهكذا يتلاعب يوسف القعيد فى هذا المثال- كما يتلاعب فى الأمثلة الأخرى المذكورة سابقًا- بالصفات الجوهرية للأسماء. فبدلاً من أن تكون الأسماء أداة لتحديد الشخصية ووصف طبيعتها، تصبح الأسماء المحور المركزى لعملية زلزلة اليقين. وبدلاً من أن يثبت الاسم الشخصية، يشيع الغموض حول طبيعتها، وأحيانًا حول وجودها.

ويلفت نظرنا فى رواية «الحرب فى بر مصر» غياب الأسماء ؛ ففى هذا النص يرد اسم شخصية واحدة فقط، هو مصرى، ابن الخفير، فى حين تحمل الشخصيات الأخرى فى النص ألقابًا كالعمدة، أو الصديق، أو المحقق، إلخ. ومن ثم يستدعى الأمر ضرورة تفهم ورود هذا الاسم فى سياق غياب الأسماء فى النص، وبالإضافة إلى ذلك يلفت النص نظرنا على الدوام إلى هذا الغياب وحتى المتعهد عندما يفسر مسألة تسميته يقول: «الناس يسموننى المتعهد. لا أعرف من الذى أطلق على هذا الاسم لأول مرة.. المهم اسمى الأول تاه، ذاب،ضاع»(٤٧) والاسم المضمن، أى مصرى، هو - فى الحقيقة- ذو مغزى عميق؛ فهو لا يمثل الشخصية المركزية فى الرواية فحسب، بل يستطيع أن يمثل المجتمع برمته.

ويشير هذا التوكيد الاسمى فى رواية «الحرب فى بر مصر » إلى أكثر من مجرد عزلة الشخصية المركزية، مصرى؛ إذ يدل أيضًا على المشكلة المركزية فى الرواية: مشكلة الهوية. ما الاسم الحقيقى للشهيد؟ إننا نلاحظ هذا بوضوح فى الفصل الخاص بالصديق؛ إذ نقرأ:

«فسألته:

-اسمك؟

-......».(٤٨).

هنا نلاحظ أن يوسف القعيد يستخدم عالم الأسماء لكى يكثف الغموض والمسائل الحاسمة التى تتخلل رواياته.

ولا تمثل هذه الخاصيات التى عالجناها- كتقطيع السرد والغموض النصى- إلا بعض المبادئ الأساسية فى الرواية الجديدة. وثمة عنصر إضافى يرتبط بالرواية الجديدة، ألا وهو تكرار عبارة «الرواية البوليسية». وتلعب الرواية البوليسية- بحق- دوراً مهمًا فى تطور الرواية بشكل عام؛ إذ نجدها فى كيان عدة روائيين فى العصر الحديث، أمثال وليام فوكنر (William Faulkner) فى رواية «المقتحم فى الغبار» (Intruder in the Dust) (٤٩)، وجورج لويس بورخيس (Jorge Luis Borges) فى رواية «ست مشكلات لدون إسيدرو بارودى (Six Problems for Don Isidro Parodi)(٥٠). لكن الرواية البوليسية- أو الإشارة إليها- تبدو بشكل بارز فى الرواية الجديدة الفرنسية. فرواية «المحاوات» (Les gommes) لألان روب-جرييه(٥١) تمثل نوعًا من الرواية البوليسية، كما أن رواية ميشيل بوتور «قضاء الوقت» (Lemploi du temps) (٥٢) أو رواية «بيت الملتقى»(La maison du rendez-vous) لألان روب-جرييه(٥٣) تحتويان على إشارات إلى الرواية البوليسية، أو على عناصر منها. يحدث هذا إلى الحد الذى نستطيع معه أن نزعم أن الرواية الجديدة الفرنسية ذات صلة خاصة بصيغة الرواية البوليسية.

لكن لماذا يستغل الروائيون المحدثون- وخصوصًا مؤلفو الرواية الجديدة الفرنسية- صيغة الرواية البوليسية؟ لكى ندرك العلاقة بين الرواية الجديدة والرواية البوليسية إدراكًا تامًا يجب علينا أن نفهم أولاً طبيعة الرواية البوليسية وتحول هذا النوع الأدبى على أيدى مؤلفى الرواية الجديدة الفرنسية.

تنقسم الرواية البوليسية فى العادة إلى نوعين رئيسيين: الرواية البوليسية التقليدية، كروايات أجاثا كريستى على سبيل المثال، والرواية البوليسية «المتحجرة» أو

«الواقعية» (hard-boiled)، كروايات ميكى سبيلين (Mickey Spillane) على سبيل المثال[٥٤]. سوف تهمنا فى هذه الدراسة الرواية البوليسية التقليدية، حيث يجمع المحقق الذكى فى هذا النوع من الرواية البوليسية المعلومات فى أثناء التحقيق. وفى نهاية الرواية يحل المشكلة ويكتشف المجرم. وقد أشار عدة نقاد إلى أن بداية الرواية البوليسية التقليدية تصور على مستوى أدبى النظام الاجتماعى والعقلانى الذى تفسده الجريمة. لكن المحقق يحل المشكلة عندما يكتشف المجرم، وعندئذ يعيد النظام الأصلى[٥٥]، بمعنى أن صيغة الرواية البوليسية التقليدية صيغة تمثل تحقيق النظام أو إعادته.

وليس التعلق بين الرواية الجديدة والرواية البوليسية التقليدية أمراً عرضياً بطبيعة الحال. وقد لاحظنا أن الرواية الجديدة تلفت نظرنا باستغلالها وسائل أدبية تقود مجتمعة إلى تقطيع السرد وإشاعة الغموض، وبما أن الرواية البوليسية التقليدية تخلق فى النهاية نظاماً فإن اختيارها صيغة للرواية الجديدة يحمل مغزى خاصاً، وذلك لأن الرواية الجديدة - عند استخدامها الرواية البوليسية- تدمر النظام القائم المعتاد فى هذه الرواية.

تمثل إذن الحبكة البوليسية فى الرواية الجديدة تحولاً فى الحبكة البوليسية المستخدمة فى الرواية البوليسية التقليدية، بل هى بحق تقدم ظاهرة مختلفة، تتمثل فى تدمير صيغة الرواية البوليسية، ومن ثم تدمير النظام. وهذا يعنى أن الرواية الجديدة تستدعى الحبكة البوليسية وتدمرها فى آن. ولو أننا دققنا النظر فى رواية ألان روب- جرييه «بيت الملتقى» على سبيل المثال للاحظنا أن النص يثير الشك فى الجريمة وفى طبيعة الراوى[٥٦]. وفى رواية «المحاوات» يثير المؤلف نفسه الشك فى طبيعة المحقق والجريمة؛ إذ يصبح المحقق هو المجرم فى آخر النص[٥٧]. وهكذا تتحول الحبكة البوليسية التقليدية بوصفها رمزاً للنظام، إلى دال على اللانظام.

وحين نواجه روايات يوسف القعيد نجد أنفسنا أمام تطور مشابه؛ فهناك أولاً إشارة صريحة عنده إلى الرواية البوليسية، فى «الحرب فى بر مصر»، حيث يقول المسئول الكبير للمحقق إن الفلاحين «لفقوا لك قصة محكمة مثل الروايات

البوليسية[٥٨]. وفى رواية «شكاوى المصرى الفصيح» يقرر المؤلف فى الرواية الخارجية أن البداية الثالثة للرواية الداخلية:«بوليسية أكثر من اللازم»، وأنه سوف يستخدم بداية واقعية. لكن هذه البداية «قد تكون مملة، يهرب منها قارئ الرواية البوليسية»[٥٩]. وهكذا يربط القعيد إذن رواياته بشكل صريح بتقليد البوليسية. وهذا الارتباط ليس– فى الوقت نفسه–بسيطًا؛ إذ يعلن لنا استدعاء الرواية البوليسية بشكل صريح أن الحكاية التى تتضمن الاستدعاء تختلف عن الرواية البوليسية.

من الجدير بالذكر أن روايات القعيد كثيراً ما تقدم جريمة. وينبغى علينا أن نفهم – بطبيعة الحال – أن الجريمة ليست بالضرورة جريمة قتل، كالجريمة التى ألفنا مشاهدتها فى الروايات البوليسية التقليدية، بل قد تتكون من أى سلوك يعتبر ضد القانون. ففى «يحدث فى مصر الآن» تتألف الجريمة من محاولة الدبيش أن يحصل على المعونة التى لا حق له فيها، أما فى «الحرب فى بر مصر» فتتمثل الجريمة فى تجنيد ابن الخفير، مصرى، وتسجيله فى العسكرية بدلاً من ابن العمدة؛ وعلى الرغم من أنه ليست هناك جرائم قتل، تظل هناك فى الواقع جرائم تستدعى التحقيق فيها. والحقيقة أن الجريمة ليست هى مركز الرواية البوليسية الحقيقى بل التحقيق نفسه. ويلعب التحقيق فى روايتى يوسف القعيد أيضًا دورًا حاسمًا، إلا أن هذا الدور ليست له روائيًا الأهمية نفسها التى تكون له فى الرواية البوليسية التقليدية.

وبالإضافة إلى ذلك، ليس لدينا فى روايات يوسف القعيد الشخصية التقليدية للمحقق التى نجدها فى الرواية البوليسية، بل يقدم لنا النص عند القعيد شخصية المحقق البيروقراطى. وتختلف هذه الشخصية – لهذا السبب – عن شخصية المحقق فى الرواية البوليسية التقليدية فى الغرب؛ فشخصية المحقق فى الرواية البوليسية الغربية يقاوم البيروقراطية، إذ يحل المشكلة فى العادة دون مساعدة البوليس[٦٠]. وبما أن الرواية الجديدة الغربية تستخدم المحقق الغربى فإنها تختلف بهذا أيضًا عن روايات القعيد التى تستخدم المحقق البيروقراطى.

إن العلاقة بين الرواية البوليسية التقليدية فى الغرب، والرواية الجديدة الفرنسية، والرواية عند القعيد، علاقة معقدة وثلاثية. أولاً يستغل القعيد الحبكة

البوليسية- كاستغلال الرواية الجديدة الفرنسية للحبكة نفسها- بوصفها خالقة النظام، ويحولها إلى خالقة للانظام؛ إذ لا يخلق التحقيق فى «يحدث فى مصر الآن»، وفى«الحرب فى بر مصر»، العلم أو المعرفة والنظام، وتنتهى الروايتان- بدلاً من ذلك- بلا نظام، بالغموض. فالنتائج التى تصل إليها روايات القعيد تشابه نتائج الرواية الجديدة، وذلك من حيث إن الروايتين تقدمان وضعًا لانظاميًا.

ولكننا سبق أن لاحظنا أن كلاً من المحقق فى الرواية البوليسية التقليدية فى الغرب والمحقق فى الرواية الجديدة الفرنسية يتخذ موقفًا ضد البيروقراطية فى حين يمثل المحقق عند يوسف القعيد شخصية بيروقراطية فى حد ذاته. وهكذا يتشابه الموقف من البيروقراطية فى الرواية البوليسية التقليدية وروايات يوسف القعيد، لكن المحققين الناجحين فى الرواية البوليسية التقليدية يقومون بعملهم ضد البيروقراطية، فى حين يخفق المحققون البيروقراطيون عند يوسف القعيد، ومن ثم فإن البيروقراطية فى روايات يوسف القعيد تخلق اللانظام. وبهذا يجاوز يوسف القعيد، عند استغلاله الحبكة البوليسية، مؤلفى الرواية الجديدة الفرنسية، فلا يستخدم الحبكة البوليسية لخلق اللانظام فحسب، بل يستخدمها لينتقد البيروقراطية كذلك.

لكن موضوع تحقيق النظام هذا يسلك طرقًا متوازية فى أعمال القعيد تجاوز مسألة المحقق والتحقيق. فإذا كان هدف المحقق إيجاد النظام فإن هذا الهدف هو ذاته هدف كل مؤلف لرواية. ويمثل العمل الفنى الكامل- كالجريمة المحلولة تمامًا- نوعًا من النظام؛ ويشمل كل منهما حكاية. والمحقق نفسه يبنى عملاً روائيًا (narrative) مادام عمله عندما يحل الجريمة يعيد تنظيم سلسلة من الأحداث، فيحكى لنا- من ثم- حكاية هذه الأحداث على نحو ما وقعت. والإحساس بغياب النظام، الذى يخلقه التحقيق البيروقراطى غير الكامل، يشابه- على هذا النحو- غياب النظام الذى يخلقه تقطيع النص. وكذلك يوازى التقطيع فى السرد الروائى على مستوى الشكل تدمير النظام الذى تخلقه التحقيقات على مستوى المضمون. لا غرابة إذن فى أن تحل محاولة كتابة الحكاية على مستوى الحبكة محل التحقيق من حيث هو دال من أجل تحقيق النظام غير الكامل. وهكذا يوازى موضوع محاولة المؤلف كتابة نصه فى «شكاوى المصرى الفصيح»، موضوع التحقيق فى روايتى «الحرب فى بر مصر»

و«يحدث فى مصر الآن»(٦١). والنص المقطع فى رواية «شكاوى المصرى الفصيح» مثله مثل التقارير البيروقراطية المقطعة والمتضادة فى روايتى «الحرب فى بر مصر» و«يحدث فى مصر الآن»، وبالإضافة إلى ذلك، فإن التوازى بين المحقق والمؤلف يمتد عندما نلاحظ أن المؤلف فى «شكاوى المصرى الفصيح» يخلق روايته من خلال تحقيق للظروف الاجتماعية الحقيقية. وبهذا يجمع يوسف القعيد بين مشكلات التحقيق والبيروقراطية ومشكلات المؤلف وعملية الخلق.

وثمة نقطة أخرى تتعلق بالرواية الجديدة، و إلى حد ما أيضًا بالرواية البوليسية. إن ألان روب- جرييه يصف عملية يستخدمها فى رواياته بالفراغ (le vide.le trou). ويفسر هذا بأنه أزال فى رواية «المحاوات» (Les gommes) – على سبيل المثال- الجريمة. حتى إنه يصف تحقيق هذه الجريمة بالرغم من عدم وجودها؛ إذ إن المحقق كان يجهل ذلك؛ فالجريمة الغائبة أو المفقودة هى إذن الفراغ الذى تنتظم حوله الرواية كلها، وهذا الفراغ يمثل مفهوماً مركزيًا فى تنظيم الرواية بشكل عام عند روب-جرييه(٦٢).

ويستطيع مفهوم الفراغ بحق أن يساعدنا على فهم روايات يوسف القعيد؛ ففى كل من رواياته التى عالجناها فراغ ينظم الرواية، ولعل المثال الأوضح لهذا المفهوم يتمثل فى رواية «يحدث فى مصر الآن». فالفراغ فى هذا المثال يتشكل من الجريمة والمجرم، الدبيش؛ إذ إن المسألة المركزية هى الدبيش، لكن النص يقترح أن الدبيش لم يوجد أصلاً؛ بمعنى أن مسألة وجوده تمثل النقطة التى تنظم الرواية. وبالإضافة إلى ذلك فإن الدبيش- على المستوى النصى المحض- غائب على وجه التقريب. أى إننا نتابع رواية عن شخصية ضئيلة الوجود فى النص. وكما أشرنا من قبل، يثير النص الشك حتى فى وجود هذه الشخصية. والفراغ هنا يتمثل فى غياب المعرفة المطلوبة عن المجرم والجريمة.

أما فى رواية «الحرب فى بر مصر» فالفراغ موجود فى شخصية مصرى. ونستطيع أن نتمثل ذلك فى الحبكة وفى السرد الروائى؛ فقد لاحظنا أن مصرى لا يملك دوراً روائيًا؛ وذلك بالرغم من أنه- فى الحقيقة- الشخصية المركزية فى الرواية.

وبذلك يمثل غيابه راويًا فراغه على المستوى الروائى. وبما أن العملية الروائية مع تعدد الرواة، تمثل طريقة فى تقديم الرواية، فإن غيابه الروائى يشير إلى أن دوره شبيه بالفراغ فى الرواية. وقد أشرنا فى أثناء تحليلنا إلى أن مصرى يمثل الشخصية الوحيدة التى تملك اسمًا فى هذه الرواية. لكن وجوده الاسمي وسط غياب الأسماء السائد يدل على مرتبته بوصفه نقطة الفراغ. ومصرى هو الفراغ- بطبيعة الحال- على مستوى الحبكة، لأنه يختفى عندما يجعل النص ابن العمدة هو الشهيد.

وتتشابه- نتيجة ذلك- نقطتا الفراغ فى «يحدث فى مصر الآن» وفى «الحرب فى بر مصر»؛ وذلك لكونهما تدوران حول هوية الشخصيات.

ويظهر الفراغ فى رواية «شكاوى المصرى الفصيح» على نحو مختلف؛ إذ ليس لدينا جريمة أو تحقيق. فأين إذن الفراغ المنظم فى النص؟ يتكون الفراغ فى «شكاوى المصرى الفصيح» من الحكاية الداخلية التى لا تظهر أبدًا على الشكل المتوقع؛ إذ إن النص لا يقدم إلينا حكاية كاملة، بل مجرد بدايات. أما الحكاية- فى حد ذاتها- فغائبة. لكن الرواية فى مجملها تدور حول هذه الحكاية الغائبة، التى تمثل- من ثم- الفراغ فى النص.

وثمة نقطة إضافية نستخرجها من المقارنة بين روايات القعيد، خصوصًا «شكاوى المصرى الفصيح»، والرواية الجديدة، خصوصًا رواية «المحاولات» لألان روب-جرييه. وتتعلق هذه النقطة باستخدام التراث الأدبى والحضارى، كما هو واضح من رواية روب- جرييه وكما أشار النقاد. فالمؤلف يستغل فى هذه الرواية أسطورة أوديب من التراث اليونانى، لكنه يغيرها ويقدمها فى الرواية على شكل حديث. وكمايوضح الناقد بروس موريسيت (Bruce Morrissette)، فإن عناصر عدة فى هذه الرواية تدل على أنها تحول للأسطورة اليونانية(٦٣).

أما رواية «شكاوى المصرى الفصيح: نوم الأغنياء» ليوسف القعيد فعنوان الرواية نفسه يستدعى حكاية الفلاح الفصيح من التراث الفرعونى. والحكاية الفرعونية تحكى لنا مغامرة فلاح راح ضحية سرقة. وإذ يذهب إلى المحكمة شاكيًا ما حل به من ظلم يثير – عبر شكواه – دهشة القاضى من فصاحته. عندئذ يطلب الحاكم من

الفرعون ألا يحكم بالعدل مباشرة؛ لأن القاضى كان يريد أن يستخرج مزيداً من فصاحة الفلاح. لكنه يتولى رعاية عائلة الفلاح دون معرفته. ويظل الفلاح يشكو وتزداد فصاحته جمالاً. وفى نهاية الحكاية يرجع الفلاح إلى عائلته وقد أنصفه الفرعون.

وهذه الحكاية معروفة جيداً لدى الكتاب المعاصرين فى مصر، وقد تولد عنها نسخ معدلة فى العصر الحديث(٦٤). ومن الواضح أن هذه الحكاية تعالج مسألتى العدل والخلق الفنى اللتين تمثلان الموضوعين المركزيين فى «شكاوى المصرى الفصيح». إن التأثر بالحكاية الفرعونية ماثل على نحو صريح عند يوسف القعيد؛ وهو يشير إلى ذلك -كما لاحظنا سابقًا- فى عنوان الكتاب باستخدامه كلمتى «المصرى الفصيح» بدلاً من الفلاح الفصيح. وبالإضافة إلى ذلك فإن فصاحة الفلاح الفصيح فى الحكاية الفرعونية تنبع من «الشكاوى» المرفوعة إلى المحكمة. وتصبح مسألة الشكاوى نقطة واضحة فى المشابهة بين الحكاية الفرعونية ورواية القعيد؛ إذ يستخدم عنوان رواية يوسف القعيد كلمة «شكاوى»، بمعنى أن رواية يوسف القعيد تتقدم من خلال رؤية معينة تستدعى الفلاح الفصيح، ومن ثم تربط حبكة الرواية به.

هكذا إذن يؤدى الفلاح الفصيح دوراً موازيًا للمصرى الفصيح؛ ومن ثم نستطيع أن نفهم المصرى الفصيح من خلال الفلاح؛ فالمصرى الفصيح يقدم فصاحته كذلك لكن على شكل رواية. إنه يقف فى مقابل النقاد والجمهور، فى حين يقابل الفلاح الفصيح البيروقراطية القضائية. لكن هذه البيروقراطية تمثل فى الوقت نفسه نقاد الفلاح الفصيح وجمهوره. ويقود هذا بدوره إلى تمثل علاقة تواز بين البيروقراطية من جهة، والنقاد والجمهور من جهة أخرى، فيعيد هذا التوازى موضوع البيروقراطية فى الرواية.

وتحتوى حكاية الفلاح الفصيح على ثلاثة عناصر: المؤلف والجريمة والبيروقراطية القضائية. وهذه العناصر - كما لاحظنا فى تحليلنا - عناصر مركزية فى روايات يوسف القعيد؛ إذ تجمع بين عملية الكتابة والمحقق والجريمة والعدالة. حتى رواية «شكاوى المصرى الفصيح»، التى لا تتضمن إشارة صريحة إلى البيروقراطية والجريمة، تحتوى على إشارة ضمنية إلى هاتين الظاهرتين؛ و ذلك من خلال استدعائها الفلاح الفصيح.

وهناك مسألة أخرى مهمة فى كل روايات يوسف القعيد لم أعالجها بعد، ألا وهى مسألة الظروف الاجتماعية، أو بعبارة أخرى، نستطيع أن نقول إنه بالرغم من أن وضع المؤلف يمثل أمراً مركزياً فى الرواية فإنه يظهر إلى جواره أمر آخر ذو أهمية عميقة، وهو الوضع الاجتماعى. ويبدو هذا بوضوح فى رواية «شكاوى المصرى الفصيح»، التى تكشف عن المؤلف الذى يحاول أن يقدم مسألة اجتماعية من خلال معالجة سكان القبور. لكن روايتى «الحرب فى بر مصر» و«يحدث فى مصر الآن» تملكان أيضًا الوضعين، أى وضع التأليف والوضع الاجتماعى؛ فنلاحظ فى «الحرب» الوضع الاجتماعى من خلال الصراع بين العمدة والخفير. ويتطور هذا الصراع فى الرواية حتى ينتهى التحقيق الذى لا يحل المشكلة الاجتماعية، مادام الخفير لم ينل حقوقه من استشهاد ابنه، بل إن الوضع الاجتماعى فى نهاية الكتاب يرجع إلى الحال الذى بدأ به الكتاب، ألا وهو تفوق العمدة الاجتماعى، بالرغم من أنه المسئول عن تجنيد ابن الخفير. ويظهر وضع التأليف أيضًا فى هذه الرواية من خلال التنبيهات المستمرة إلى العملية الروائية.

وفى رواية «يحدث فى مصر الآن» تواجهنا مشكلة التأليف أولاً؛ إذ يدعونا المؤلف إلى تأليف النص معه. وتظهر هذه العملية فى أثناء الكتاب بصورة مستمرة. أما الوضع الاجتماعى فيتكون أيضًا من نوع من الصراع؛ إذ نشاهد الصراع فى هذه الرواية بين الفلاح والنظام البيروقراطى.

لكننا عندما نطرق موضوع البيروقراطية فى رواية «الحرب فى بر مصر» نلاحظ نقطة إضافية سوف تساعدنا على فهم تصوير هذا الموضوع، لا فى الرواية فحسب، بل فى رواية «يحدث فى مصر الآن». فالبيروقراطية فى كلتا الروايتين تقدم إلينا صوراً غير حقيقية للواقع؛ بمعنى أن هناك اختلافًا بين الصورة الواقعية والصورة البيروقراطية. ففى «الحرب» - على سبيل المثال- يصبح ابن الخفير ابن العمدة فى النظام العسكرى، بالرغم من أنه يظل فى الواقع هو مصرى. عندئذ نكون إزاء تسجيل مزيف يغير الواقع. وعند استشهاده يظهر الصراع بين الحالين. أما فى «يحدث فى مصر الآن» فنلاحظ ظاهرة مشابهة؛ إذ يحصل الدبيش على المعونة التى لا حق له فيها. وذلك لأن زوجته لم تكن حاملاً. ومعنى هذا أننا إزاء صراع بين

التسجيل البيروقراطى والحياة الاجتماعية الحقيقية. ويزداد هذا التفاوت نتيجة للتحقيقات البيروقراطية وتقاريرها؛ لأننا نتصور أن هذه التقارير مضادة لما حدث. وبعبارة أخرى فإن البيروقراطية تقدم إلينا صورة غير صحيحة للواقع الاجتماعى.

وعندما ننظر إلى البيروقراطية فى هاتين الروايتين، نلاحظها إلى درجة كبيرة بوصفها مؤسسة تسجل وتحاول أن تمثل الواقع الاجتماعى عن طريق الكتابة. وهذا هو بطبيعة الحال ما يفعله المؤلف. وإذن فلدينا ظاهرة أخرى متوازية بين كاتب الروايات فى «شكاوى المصرى الفصيح»، والكتاب البيروقراطيين فى «يحدث فى مصر الآن» و«الحرب فى بر مصر».

يؤدى التحليل السابق إلى رؤية الرواية الاجتماعية فى ضوء جديد. فغياب النظام وتقطيعه ماثلان فى تقديم النص وفى حبكته. وتبقى مسألة التصوير الاجتماعى غامضة، فتقلل أو تنقص- على هذا النحو- من توهم المؤلف بأنه يصور المجتمع تصويراً كاملاً. ويؤدى هذا التصوير الأدبى للواقع الاجتماعى إلى تواز بين المؤلف والنص من جهة، والبيروقراطية والمجتمع من جهة أخرى. لم يتمكن المؤلف- من حيث هو مؤلف- من إيجاد النظام النصى، كما لم تتمكن البيروقراطية من إيجاد النظام الاجتماعى. ومعنى هذا أن اللانظام النصى يعكس اللانظام الاجتماعى. فبدلاً من أن يصرف التقطيع النصى والغموض الانتباه عن الرسالة الاجتماعية، إذا بهما فى الحقيقة يعبران عن جزء مهم للغاية من هذه الرسالة.

وتقودنا المسألة الاجتماعية فى روايات يوسف القعيد إلى نقطة مهمة تتعلق بالمقارنة بين رواياته والرواية الجديدة. ففى الرواية الجديدة الفرنسية يثير تحطيم الشكل الروائى شكًا فلسفيًا بالنسبة إلى العالم، بمعنى أننا نكون إزاء علاقة ذات جزئين؛ فى حين تبدو رواية القعيد أكثر تعقداً؛ إذ تتألف العلاقة فيها من ثلاثة أجزاء: يقدم النص عند القعيد تقطيع المعرفة عن العالم. لكنه يصور لنا أيضًا تحطيم العلاقة بين البيروقراطية والمجتمع، إذ تتكون البيروقراطية من تسجيل المجتمع والسيطرة عليه.

ويعبر الاختلاف بين الرواية الجديدة و روايات القعيد، الذى أشرنا إليه، فى الحقيقة، عن اختلاف أكثر جوهرية. ذلك أن روايات يوسف القعيد الثلاث روايات

اجتماعية. ومؤلفو الرواية الجديدة الفرنسية كثيراً ما يصفون وسائلهم بأنها وسائل ضد البورجوازية وناقدة للمجتمع(٦٥). غير أن وسائلهم لا تنتقد المجتمع، بل إنها تثير الشك فى الأشكال والمفاهيم التقليدية. ويختلف يوسف القعيد عنهم؛ وذلك بأنه يجمع بين الوسائل المركزية فى الرواية الجديدة الفرنسية ورؤية اجتماعية قوية. ويمثل هذا الاختلاف التمايز الأساسى بين يوسف القعيد والمؤلفين الأوربيين، كما يعكس هذا روعة إبداع يوسف القعيد.

الهوامش

* - نشرت هذه الدراسة في "مجلة فصول"، المجلد الرابع، العدد الثالث ١٩٨٣ .

١- مجدى وهبة، «معجم مصطلحات الأدب»، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤)، ص٣٥٢. وعن الرواية الجديدة انظر- على سبيل المثال:

Alain Robbe-Grillet, "Pour un nouveau roman," (Paris: Les Editions de Minuit, 1963); Jean Ricardou,"Prolemes du nouveau roman," (Paris:Editions du Seuil, 1967); Bruce Morrissette, "Les romans de Robbe-Grillet," (Paris: Les Editions de Minuit, 1963).

بالرغم من أن ألان روب- جرييه يصنف طريقة جديدة لرؤية الأشياء (objets) بوصفها ميزة أساسية لواقعيته الجديدة، فإن هذه الظاهرة ليست في الحقيقة سائدة في الرواية الجديدة بشكل عام.

انظر: ص٧-٢٣ ·Alain Robbe-Grillet, "Pour un nouveau roman

٢- نستطيع أن نفهم معنى الحداثة (modernism) بطريقتين: يتعلق المعنى الأول بالحضارة الفنية الخاصة بالثلث الأول من القرن العشرين. وعندئذ تعرف التطورات الجديدة التي تشكلت بعد هذه السنوات بـ «ما بعد الحداثة» (post-modernism). أما المعنى الثاني فيشير لا إلى الحضارة الفنية، الخاصة بالثلث الأول من القرن العشرين فحسب، بل تتابع أو استمرار هذه الحضارة وتطورها حتى وقتنا الراهن. وسوف نستخدم المعنى الثاني في هذه الدراسة. انظر:

Karl Beckson and Arthur Ganz, "Literary Terms: A Dictionary," (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975), ص١٤٩-١٥١.

٣- انظر، على سبيل المثال، العدد الخاص عن الرواية «فصول» ٢:٢ (١٩٨٢). ودراستنا عن محمد مستجاب: «من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ وتدمير طقوس الحياة واللغة»، مجلة «إبداع»، ١٠، يونيو- يوليو (١٩٨٣)، ص٨٦-٩٢ والدراسة متضمنة في هذا الكتاب. وانظر أيضاً:

Ceza K. Draz, "In Quest of New Narrative Forms: Irony in the Works of Four Egyptian Writers," Journal of Arabic Literature, XII (1981), ص١٢٧-١٥٩.

Issa Boullata, "Contemporary Arab Writers and the Literary Heritage," International Journal of Middle East Studies, 15 (1983), ص١١١-١١٩.

٤- انظر- على سبيل المثال- روايتي جمال الغيطاني، «الزيني بركات»، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٧٠) و«خطط الغيطاني»، (بيروت: دار المسيرة، ١٩٨١). ويستخدم جمال الغيطاني هذا القصص أو هذه الخرافة النصية حتى في بعض القصص القصيرة. انظر- على سبيل المثال- «هداية أهل الورى لبعض مما جرى في المقشرة»، في «أوراق شاب عاش منذ ألف عام»، (القاهرة: مكتبة مدبولي، دون تاريخ)، ص٨٣-٩٨.

٥-عن هذه الظواهر النصية، انظر- على سبيل المثال- جمال الغيطاني، «الزيني بركات».

٦- مجيد طوبيا، «ريم تصبغ شعرها»، (القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٨٣). ولدراسة عن هذه الرواية وروايات أخرى للمؤلف نفسه، انظر عبد القادر القط، «الشخصية المحورية في روايات مجيد طوبيا»، «إبداع»، ١، مايو (١٩٨٣)، ص١٢-١٦.

٧- صنع الله إبراهيم، «اللجنة»، (القاهرة: مطبوعات القاهرة ١٩٨٢).

٨- محمد مستجاب ، «من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ»، (القاهرة: مكتبة المنيل، ١٩٨٢). وانظر أيضًا دراستنا لهذه الرواية فى المصدر السابق ذكره.

٩- لعلاقة الرواية البوليسية بالرواية الجديدة، انظر - على سبيل المثال:

John G. Cawelti," Adventure, Mystery, and Romance," (Chicago: The University of Chicago Press, 1976)ص ١٣٦ وما يليها

Michael Holquist, "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction", New Literary History, 3 (1971), ص ١٣٥-١٥٦

١٠- يوسف القعيد، «شكاوى المصرى الفصيح: نوم الأغنياء»، (القاهرة: دار الموقف العربى، ١٩٨١).

١١- يوسف القعيد، «الحرب فى بر مصر»، (بيروت: دار ابن رشد للطباعة، ١٩٧٨).

١٢- يوسف القعيد، «يحدث فى مصر الآن»، (القاهرة: دار أسامة للطبع والنشر، ١٩٧٧).

١٣- نفسه، ص١١٠.

١٤- يوسف القعيد، «الحرب»، ص٢٠.

١٥- نفسه ص١٥٠.

١٦- نفسه ص١٥٢.

١٧- يوسف القعيد، «شكاوى»، ص١٨٠.

١٨- نفسه، ص٢٢٢.

١٩- انظر نجيب محفوظ «ميرامار»، (بيروت: دار القلم، ١٩٧١).

٢٠- شريف حتاته، «الشبكة»، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢).

٢١- ويتألف الاستثناء الرئيسى من أن الراوى الأول يظهر مرة ثانية كالراوى الأخير فى نهاية الرواية.

٢٢- يوسف القعيد، «الحرب»، ص٣٢.

٢٣- نفسه، ص٥٣.

٢٤- نفسه، ص٧٧.

٢٥- نفسه، ص١٤٤.

٢٦- تصادف كلمتى «نوم الأغنياء» أيضًا فى نص «الحرب فى بر مصر». انظر يوسف القعيد، «الحرب»، ص٧٤.

٢٧- يوسف القعيد، «شكاوى»، ص١٥٨ وما يليها.

٢٨- Vladimir Nabokov, "The Real Life of Sebastian Knight," (New York: New Directions, 1941).

٢٩- نفسه، وعلى سبيل المثال، ص٦١ وما يليها، ص١١٦ ومايليها.

٣٠- ص٣٢٦ وما يليها Roger Shattuck, The Banquet Years," (New York: Vintage, 1968).

٣١- قارن: فدوى مالطى دوجلاس، «من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ»، مرجع سابق.

٣٢- يوسف القعيد، «يحدث فى مصر الآن»، ص٩.

٣٣- يوسف القعيد، «شكاوى»، ص٢٣. لهذا التمييز بين المؤلف الخارجى والمؤلف الداخلى، انظر:
Oswald Ducrot and Tzvetan Todorov, "Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage", (Paris: Editions du Seuil, 1972), ص٤١٢-٤١٣.

٣٤- يوسف القعيد، «شكاوى»، ص٢٤.

٣٥- نفسه، ص٥.

٣٦- انظر: ص٢٣-٤٣. Jean Ricardou, "Problemes du nouveau roman"

٣٧- يوسف القعيد، «يحدث فى مصر الآن»، ص١١١ وما يليها.

٣٨- نفسه، ص١١٠-١١٩.

٣٩- colloque de Cerisy, "Robbe-Grillet: Analyse, Theorie," (Paris: Union Generale d' Editions, 1967), Vol. I p. 165.

٤٠- يوسف القعيد، «الحرب»، ص١٥٠-١٥١.

٤١- انظر فى هذه المشكلة- على سبيل المثال- التحليل الذى يقدمه بروس موريسيت (Bruce Morrissette) لروايتى ألان روب- جرييه «بيت الملتقى» (La maison de rendez-vous) و«مشروع لثورة فى نيويورك» (Projet pour une revolution a New york) الفصل الثامن والفصل التاسع. Bruce Morrissette, "Les romans de Robbe-Grillet

وللروايتين انظر:

Alain Robbe-Grillet, La maison de rendez-vous,(Paris: Les Editions de Minuit, 1965); Projet pour une revolution a New York, (Paris: Les Editions de Minuit, 1970).

٤٢- يوسف القعيد، «يحدث فى مصر الآن»، ص١١٣.

٤٣- يوسف القعيد، «شكاوى»، ص٩١.

٤٤- نفسه، ص٩٤.

٤٥- انظر دراستنا عن البلاغة الاسمية:

Fedwa Malti-Douglas "Pour une rhetorique onomastique: Les noms des aveugles chez as Safadi,"Cahiers d. Onomastique Arabe, I (1979), ص ٧-١٩.

٤٦- يوسف القعيد، «شكاوى»، ص٩٥-٩٦.

٤٧- يوسف القعيد، «الحرب، ص٣٦ نفسه.

٤٨- نفسه، ص٨٤.

٤٩- William Faulkner, "Intruder in the Dust," (New York: Vintage Books, 1948).

٥٠- Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy-Casares, "Six Problems for Don Isidro Parodi," trans. Norman Thomas Di Giovanni, (New York: E.P. Dutton, 1981).

٥١- Aain Robbe-Grillet, "Les gommes," (Paris: Les Editions de Minuit, 1973).

٥٢- Michel Butor, "L emploi du temps," (Paris: Les Editions de Minuit, 1957)

٥٣- Alain Robbe-Grillet, "La maison de rendez-vous"

٥٤- عن هذا التمييز، انظر دراسة جان كاولتى:

John Cawelti, "Adventure, Mystery, and Romance"

وخصوصًا ص١٢٩، ص ٨٠-١٣٨.

٥٥-انظر: على سبيل المثال- ص٨٠-١٣٨. Ibid وانظر أيضًا:

David Grossvogel, "Mystery and Its Fictions," (Baltimore: The Johns Hopkins University Press,1979).

خصوصًا الفصل الخاص بـ أجاثا كريستى، ص٣٩-٥٢.

٥٦- Alain Robbe-Grillet, "La maison de rendez-vous."

٥٧- Alain Robbe-Grillet, "Les gommes."

٥٨- يوسف القعيد، «الحرب»، ص١٥٠.

٥٩- يوسف القعيد، «شكاوى »، ص٨٠، ٨١.

٦٠- يختلف وضع المحقق فى الأدب العربى الكلاسيكى . راجع دراستنا عن المحقق العربى الكلاسيكى فى هذا الكتاب.

٦١- نستطيع أن نلاحظ صراع الكاتب مع الخلق فى رواية «أيام الجفاف» أيضًا. يوسف القعيد، «أيام الجفاف»، (القاهرة: مكتبة مدبولى، ١٩٧٤).

٦٢- انظر المناقشة حول هذا الموضوع وموضوع المقال الذى يقدم التحليل فى:

Pierre Fedida, "Le narrateur et sa mise a mort par le recit," in Colloque de Cerisy, Robbe-Grillet Vol.II ص١٨٧-٢٢٢.

٦٣-انظر على سبيل المثال:-

David Grossvogel, "Mystery and its Fictions," ص١٦٥-١٧٩

Bruce Morrissette, Les romans de Robbe- Grillet ص٢٧-٧٥.

وموضوع المقارنة بين المأساة اليونانية والرواية البوليسية التقليدية ليس موضوعًا جديدًا. إذ عالجه و.هـ. أودن (W.H. Auden) في ١٩٤٨. انظر:

W.H. Auden, "Le presbytere coupable, "in U ri

Eisenzweig. Autopsies du roman policier, "(Paris: Union Generale d' Editions, 1983) ص ١١٣ وما يليها.

٦٤- انظر، على سبيل المثال، مسرحية فتحى سعيد البارعة. فتحى سعيد «الفلاح الفصيح». (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢).

٦٥- انظر دراسة جان ريكاردو والمناقشة التي تلي هذه الدراسة:

Jean Ricardou. "Terrorisme. Theorie" in Colloque de Cerisy, Robbe-Grillet. Vol. I ص١٠-٢٣ وص ٢٤-٦٣.

«براري الحمى» وما بعد الحداثة(*)

نشرت رواية «براري الحمى» بالعربية عام ١٩٨٥، وبهذه الرواية البديعة ينضم إبراهيم نصر الله إلى قافلة كتاب ما بعد الحداثة العرب التي تنمو باستمرار. وكما نعرف، فإن ما يميز الوعي ما بعد الحداثي هو ذلك الشعور بالتمزق والضياع والاغتراب المطلق الذي لايمكن الفرار منه. وأتصور أن ظروف حياة هذا الكاتب قد أدت به بشكل لم يتأت لكتاب آخرين، إلى أن تكون قصته قصة اغتراب داخل اغتراب.

ولد نصر الله عام ١٩٥٤ في مخيم اللاجئين الفلسطينيين «وحدة» في العاصمة الأردنية عمان، ودرس في كلية تدريب المعلمين في عمان ثم ذهب ليعمل مدرساً في السعودية، ثم عاد أخيراً إلى عمان حيث يكرس وقته حتى الآن للصحافة والكتابة. لقد ترك إبراهيم نصر الله أثره على الأدب العربي من خلال شعره بشكل خاص. وتشتمل مجموعاته الشعرية المتعددة على «الخيول على مشارف المدينة» (١٩٨٠)، «المطر في الداخل» (١٩٨٢)، ثم «الفتى النهر والجنرال» (١٩٨٧)، والمجموعة الأخيرة أحدث ما كتب. وقد جرب نصر الله قلمه أيضاً في كتابة شعر الأطفال. و «براري الحمى» هي روايته الأولى.

لقد شهدت الرواية العربية تحولات عديدة على الرغم من عمرها القصير الذي لايبلغ قرناً من الزمن. ومنذ العقد الأخير على الأقل، وربما للمرة الأولى في تاريخه، يتطور السرد العربي بشكل مواز للتطورات التي تحكم هذا النوع النثري في كل أنحاء العالم. فمن الرواية الجديدة، التي تتميز بتدمير الافتراضات السردية التقليدية، إلى آخر تجارب ما بعد الحداثة، استطاع الأدب النثري العربي لا أن يسير جنباً إلى جنب تطور الأدب العالمي فحسب، بل أن يقوم بمساهمة مهمة أيضاً (مع أنها في أغلب الأحيان يتم تجاهلها). وقد قام الكتاب العرب بهذا من خلال تجديداتهم الأدبية الخاصة المتميزة حضارياً.

لعل هذا يطرح سؤالاً هو: ما الباعث على أدب ما بعد الحداثة فى الأدب القصصى العربى؟

من المؤكد أنه من الصعوبة بمكان أن نتحدث عن هذا التطور المركب بالغ الأهمية فى بضعة أسطر. غير أن اللافت فى هذا التطور هو استخدام ما يسمى فى الغرب بـ(metafiction) الميتاقص: وهو يعنى الوعى الزائد بالعملية السردية، وهو ما يتم عبر إدخال راو واع لذاته أو جعل عملية الكتابة (أو غيابها) مركزًا للنص نفسه (إضافة إلى تقنيات أخرى). وقد كيَّفت روايات يوسف القعيد – على سبيل المثال – هذه الممارسات لتلائم رؤية مميزة للمجتمع المصرى.

ومما يميز ما بعد الحداثة العربية إضافة إلى ذلك (مما يعتبر أهم بكثير من تطورات مشابهة فى أدب الغرب) هى عملية الكتابة بوساطة (أو إعادة كتابة) الخطاب المميز للأدب العربى الكلاسيكى، ومن ثمّ إعادة التعريف الفعال لذلك الأدب وللثقافة التقليدية التى غذته. لقد اشتهر جمال الغيطانى بقصصه المملوكية– الجديدة (Neo-Mamluk) وكذلك باستيحائه قصصًا أخرى من التراث. ويمثل وجود بعض المقتطفات التراثية جانبًا من الاستكشافات السردية الثورية للكاتب الفلسطينى إميل حبيبى. وعلى القدر نفسه من البراعة– وإن لم يكن من الشهرة– يمارس محمد مستجاب تدميره خطاب السرد القصصى التقليدى عبر طبقة من الإشارات اللغوية بطريقته اللعوب الساخرة إلى حد إثارة الضحك .

ليس من المدهش إذن أن تشارك رواية إبراهيم نصر الله فى هذا الاتجاه. غير أن ما يكسب مغامرة نصر الله طابعها الفريد، المفهوم بالقطع فى سياق خلفية حياته التى أشرنا إليها، هو الحضور الشعرى المكثف فى الرواية. وهذا لا يعنى مجرد وفرة الشعر فى الرواية، بل إن لغة النثر نفسها مجازية إلى حد كبير وغنية بالتلميحات والصور بحيث تقرأ أحيانًا وكأنها شعر.

تدور «برارى الحمى» حول شخصية مدرس فى قرية فى مكان ناء فى السعودية، هى القنفذة. وتشكل تعاملاته مع السكان المحليين خلفية القصة. يبدو هذا الموضوع تقليديًا تمامًا. فمغامرات مدرس فى قرية نائية موضوع اختاره عدد من

كتّاب الشرق الأوسط: الكاتب الإيرانى جلال الأحمد فى «مدير المدرسة»، والكاتب السورى عبد السلام العجيلى فى «الحلم»، والكاتب المصرى يوسف القعيد فى «أيام الجفاف» إضافة إلى آخرين. وتسمح خلفية كهذه ببحث عدد من القضايا الأثيرة لدى كثير من الكتّاب العرب (وبقية العالم الثالث): وهى قضايا التصادم بين الشرق والغرب، التقليدى والحديث، الفرد والبيروقراطية. لكن نصر الله، مثل القعيد، قد مال نحو تجنب هذه الموضوعات الحضارية التى أصبحت الآن شائعة إلى حد الابتذال.

ويبدو أن دراسة الكاتب الفعلية فى منطقة منعزلة قد ألهمته مادة شخصية للسرد، وهذا ينطبق على القعيد أيضاً، من ثم لا يثير الموضوع اهتمامنا إلا من خلال الكشف عن الطرائق السردية فى معالجته.

فى حوار حول خلفية الرواية، كتب نصر الله بأسلوب شاعرى عن تجربته فى منطقة القنفذة، وهى منطقة مركزها مدينة تحمل الاسم نفسه تقع على البحر الأحمر، حوالى أربعمائة ميل جنوب جدة، وتكاد تكون الحياة فيها «تحت الصفر». ذكر نصر الله أنه أصيب بالملاريا أكثر من مرة وأن المرض كاد أن يودى بحياته وأحس بأنه عاش تجربة قريبة من الموت، أو أنه بالأحرى لمس حوافه. وأضاف بأن الملاريا تقطن هناك مثل القرود والنمور. وتكثر الأفاعى بسخاء وكذلك العناكب والنمل الأبيض، إضافة إلى الغربة القاسية[1] وتعبر كلمة «غربة» بما تحمله من شحنة دلالية عن انفصال عاطفى بالإضافة إلى الانفصال الجسدى عن الوطن. مما يمثل تجربة عنيفة خاضها الشاعر وهو يحدثنا فى مقابلة معه فى «المغرب العربى» عن محاولته كتابة هذه الرواية التى امتدت من ١٩٧٧ إلى ١٩٨٣، حيث كان عليه أن يكتب كتابات عديدة، وأن يعيد ماكتبه، وتدلنا هذه المعاناة على أن كتابة هذه الرواية لم تكن بالمهمة اليسيرة.

يبدأ الحادث الافتتاحى فى الرواية براوٍ يستخدم ضمير المتكلم نعرف أنه أستاذ فى المدرسة، يتطفل على هذا الشخص خمسة أشخاص يطالبونه بدفع مصاريف جنازته، يحتج البطل بالطبع لأنه لا يزال حيًا. لكن مع تطور القصة يطرح السؤال: هل الشخص الذى اختفى هو راوى ضمير المتكلم هذا أم رفيقه فى الغرفة؟

وعن أى منهما تثار هذه الجلبة؟ يحرك هذا لعبة معقدة، بل كابوسية، عن الهوية وفقدان الذات.

يستجوب البطل من قبل مأمور فى القسم، ويجيب بأن رفيقه فى الغرفة قد أصابته الحمى وقد طلب منه أن يدفع مصاريف جنازته. وتشكل شخصية رفيق الغرفة هذا مشكلة منذ بداية ظهورها فى النص: يدعوه البطل «زميله» بينما يشير إليه البوليس بـ«رفيقه». واسم هذا الشخص الغامض هو محمد حماد، ومن الغريب أن هذا هو اسم البطل أيضاً. وعندما يسأل البطل لماذا يحمل كلاهما الاسم نفسه، يجيب: «لا أدرى. إنها بالتأكيد مصادفة». ولكن يبدو أن المصادفات تكثر فى هذا السرد. إن الوصف الجسدى الذى يعطيه البطل محمد عن زميله محمد مطابق لوصفه الخاص.

تعتبر الأسماء بالطبع جوهر هوية أى شخص. وفى عمل أدبى تكتسب التسميات أهمية بالغة. هذه هى الحال بشكل خاص فى قصص ما بعد الحداثة، التى قد يصبح العالم فيها مقلوباً رأساً على عقب. كم يصبح من الشيق إذن أن نجد شخصيتين تشتركان فى اسم واحد، يدعى كلاهما محمد حماد. فإذا رجعنا إلى الجذر اللغوى للاسمين سنجد أنهما مشتقان من المصدر الفعلى العربى نفسه «حمد» وكلاهما يرتبط بفكرة المدح. حمادة (دون التشديد على الميم) هو أيضاً تدليل لشخص يدعى محمد. وبمعنى ما، إن كلا من الشريكين فى هذا النظام الاسمى، محمد وحماد، يدوران لغوياً كل حول الآخر و يرتبط أحدهما بالآخر. وهكذا فإن التسميتين المتماثلتين ذاتيهما مكونتان من جزئين قابلين للتبادل جوهرياً. ولذلك لا يجب أن يدهشنا ما قيل لمحمد بأنه يبدو وكأنه قد فقد نصفه.

ومما يعزز هذا الاختلاط فى الهوية على مستوى الحبكة الاستغلال الفريد والأصلى إلى درجة كبيرة للصوت الروائى. فى الواقع يمكن أن نعتبر نظام السرد أوضح العناصر التى تضع «برارى الحمى» ضمن عالم ما بعد الحداثة. وأول عنصر يواجهه القارئ هو انقطاع السرد، أعنى التغير فى الصوت الروائى فى بداية الفصل الثانى. ولاتعد التغيرات فى الصوت الروائى ظاهرة غير مألوفة فى الأدب العربى الحديث، فبالإمكان مشاهدتها- على سبيل المثال- منذ العشرينيات من هذا القرن فى

السيرة الذاتية لطه حسين «الأيام»، التي نجد فيها تداخلاً بين الراوي بضمير الغائب وراوي ضمير المتكلم، لكن ما يعتبر ثوريًا في حالة نصر الله هو أن رواية ضمير المتكلم في البداية يقطعها رواية ضمير المخاطب. إنه الضمير «أنت» (أي «فعلت هذا»، «أنت فعلت ذاك») الذي يتوجب على القارئ أن يعتاد عليه بدلاً من الضمير «أنا» أو – بالطبع– بدلاً من السرد القصصي التقليدي لراوي ضمير الغائب.

ويبدو أن رواية ضمير المخاطب، أي الاستخدام المطرد لـ«أنت» وليس استخدام مجرد راو (سواء كان راوي ضمير المتكلم أو الغائب)، فريدة من نوعها في الأدب العربي الحديث، ونادرة نسبيًا في الأدب العالمي. لقد حاك ميشيل بوتور (Mich-el Butor) نصًا بأكمله في ضمير المخاطب «التحوير» (La modification)، وهي تجربة أدبية ناجحة وطموحة إلى أبعد حد. لكن بوتور يستخدم في نصه سردًا ثابتًا لايوجد فيه راوي ضمير الغائب– الذي يظهر وكأنه حيادي– ويبدو أن سرد نص بأكمله بصوت واحد، مهما يكن ذلك الصوت، يخلق جوًا يغلف هذا السرد وهو، بالتأكيد سمة «التحوير».

ترسم إذن «براري الحمى» خريطة روائية مختلفة كليًا. فبعد العنوان يبدأ النص بصفحة كاملة تكاد تكون كلها من الشعر، وسوف نعود لهذا فيما بعد. والمهم هنا هو أن هذا الشعر يقدمه راوي ضمير الغائب. بعد هذا يأتي الفصل النثري الأول الذي يفتتحه راوي ضمير المتكلم، وهو الشخص الذي يُطْلَبُ منه أن يدفع مصاريف جنازته. ثم يتبع هذا رواية ضمير المخاطب التي ذكرناها آنفًا. يخلق النص إذن خلال الصفحات القليلة الأولى ثلاث حالات روائية محتملة مع أصواتها الملازمة، وتستمر هذه الأصوات الروائية الثلاثة عبر «براري الحمى» كلها، وتساعد على خلق نوع من لاواقعية الشخصيات وأفعالها. ويجد القارئ نفسه ممزقًا بين راوي السطور الافتتاحية، الذي يفترض أنه حيادي وموضوعي، والذي يرسم صورة تقريبية للخلفية التي تنعكس عليها القصة (هذا مع أن الصوت «الحيادي» يستخدم الشعر أي أنه «شعري») وبين الصوتين الآخرين اللذين يبدوان متشابكين على نحو غريب. وتعمل الطبيعة الشاملة لراوي ضمير المخاطب بوصفها نوعًا من السلطة على الشخصية المخَاطبَة، محمد حماد. وعندما يتمكن الأخير من التحدث بضمير المتكلم، يبدو وكأنه

يتحرر من القيد الروائى لكى يحصل من جديد على صوته الخاص فى ضمير المتكلم، أى استقلاله. هل من المصادفة أن هذا الاستيلاء الروائى من قبل راوى ضمير المتكلم مرتبط فى أغلب الأحيان بمسائل التعرّف بين الشخصين المسميين محمد حماد؟

ويعزز هذا التشظى على مستوى الرواة تشظيًا فى أشكال السرد نفسه. إذ تحوى «برارى الحمى» فى داخلها كثيراً من الشعر، وربما يكون هذا متوقعًا بما أن الكاتب قد مارس كتابة هذا النوع الأدبى. لكن ما يبدو أكثر غرابة هو إدخال العلامات الخارجية لنوع أدبى آخر هو المسرحية فى نقطة معينة من النص. فيُقَدَّم للقارئ «مشهد» و«ستار» وتمثل مثل هذه الأساليب معياراً لما بعد الحداثة، وتؤدى عند نصر الله رؤية أدبية فريدة، فعالمه عالم خيالى وأحيانًا كابوسى، لا يخلقه الكاتب من مجرد تنوع الأصوات الروائية وفقدان الهوية، وإنما من خلال سلسلة من تقنيات أدبية أخرى. وربما تكون أهم تقنية فى هذا السياق هى التشخيص (anthropomorphiza-tion)، بمعنى أن البيئة والأشياء المحيطة بالشخصية الرئيسية نفسها تصبح حية. فيصبح الطريق الذى يُبنى كائنًا أسود عملاقًا، وتصبح القرية «رئة الصحراء» المصابة بالحمى. ويخبرنا راوى ضمير المخاطب: «لا لن تحزن على أن الطاولة لن تشاركك بعد اليوم علبة السردين أو علبة الحمّص... أو رغيف الخبز.. لا لن تحزن». هذا التشخيص الساخر اللاذع يوحى بمسألة المشاركة فى الطعام- وهو طقس مقدس فى الحضارة العربية – فى مناقضته لوحدة وغربة الأطعمة المعلّبة.

يلفت هذا المثال الانتباه أيضًا إلى تقنية أثيرة فى نص نصر الله وهى التكرار. ولهذا النوع من التكرار تاريخ طويل فى السرد العربى يعود إلى القرآن. لكن هذه الوسيلة تمتزج هنا مع وسيلة التشخيص وتعزز جزءًا من التعبير، مثل التكرارت المتشابهة أسلوبيًا فى سيرة طه حسين الشهيرة.

ويسمح العنصر الحلمى فى «برارى الحمى» بخلق نوع آخر من التكرار، وهو تكرار مشوب بالغموض والشك:

- فى ذلك الصباح جاء الأستاذ محمد.

- أى صباح؟

- لا أدرى.

فى ذلك الصباح. ولم يكن الصباح تماماً.. كانت الظهيرة. فى تلك الظهيرة.

- أية ظهيرة؟

- لا أدرى.

فى تلك الظهيرة.. ولم تكن الظهيرة تماماً.. كان المساء.

- أى مساء؟

- لا أدرى.

فى ذلك المساء.. ولم يكن المساء تماماً .. فى ذلك..

- أى..؟!!

- لا أدرى.

ويفضى هذا المناخ السردى إلى خلق التباسات و إلى محو للفردية، خاصة حين يخبرنا النص بأنه حتى الفرق بين الجنسين يختفى فى الصحراء .

وتذكرنا هذه الالتباسات إذ تنحو إلى أن تكون أكثر غموضاً بـ«الرواية الجديدة» (nouveau roman)، وبكثير من نصوص ما بعد الحداثة، فمعرفة ما يحدث بدقة تكون أحياناً قابلة للشك، وعلى سبيل المثال، عندما تختفى إحدى الشخصيات يمنح القارئ تفسيرات مختلفة: بعضهم قال إن الذئاب أكلته، بينما ادّعى الرعاة بأنهم رأوه يسرح بين مجموعة من الذئاب. وإذا كانت التنوعات جزءاً أساسياً من السرد العربى الكلاسيكى، سواء أكان دينياً (كما فى «الحديث»)، أم دنيوياً («موسوعات الأدب» نصوص قصصية، أو سير، على سبيل المثال). فإن التنوعات فى «برارى الحمى» تمثل استدعاء للأشكال الكلاسيكية، وهو ما أصبح نموذجياً فى كتابة ما بعد الحداثة العربية، كما أنها تلفت الانتباه إلى العملية السردية وتؤكد غموض الأحداث.

لكن هذا الاستغلال للعنصر التراثي في روايات نصر الله يبقى محدوداً بالمقارنة بالكثير من الكتاب العرب الآخرين المعاصرين، إذ نجد غيابًا جوهريًا للتراث في العالم الحلمي لمحمد حماد يفصل هذا العالم الخيالي عن أي عالم آخر ملموس، فيجعل النص - بمعنى ما - أكثر انعزالاً، وأكثر يأسًا، وأكثر لامعقوليةً. ونجد مثالاً على هذا في المحادثة التي تقوم بين محمد والأشخاص الخمسة الذين يريدون منه أن يدفع مصاريف جنازته الخاصة لكي تناسب شخصًا مثله. يسألهم محمد هل هوميت، فيجيبونه بالإيجاب. ثم يسألهم مجدداً إن كانوا يريدون المال منه، فيجيبون بالإيجاب مرة ثانية. ثم يسألهم إن كانوا سيتركونه لشأنه بحيث لا يراهم ثانية بعد ذلك. فيجيبون: «لن ترانا.. كيف سترانا أيها المعتوه ما دمت ميتًا؟ كيف؟».

يختلف إذن استخدام نصر الله لعناصر لا معقولة عن مثيله عند الكاتب الفلسطيني إميل حبيبي؛ فعند حبيبي- على الرغم من الحبكات الخيالية، والتلاعب المذهل بالكلمات والجمع الجريء بين أشكال أدبية- يبقى هناك شيء من النظام من خلال استخدام التراث الكلاسيكي: شيء ملموس، شيء من واقع أدبي آخر يبدو أنه خارج النص لكنه بالطبع داخله. إن استدعاءات حبيبي الكلاسيكية، على الرغم من تشظيها وعدم وجودها في المكان المناسب، تعمل كصدى بعيد، ينشد ربما نظامًا مثاليًا. بينما تعمِّق «براري الحمى»، من خلال انفصالها عن العالم الأدبي الكلاسيكي (الموجود فقط في مبدأ الغموض، والتنوع) قلقًا نموذجيًا لما بعد الحداثة العربية. إن رؤية نصر الله اللاعقلانية تمثل تطرفًا أكثر جذرية من رؤية حبيبي، وأكثر حميمية من رؤية يوسف القعيد، إذ تثير الشك حول هوية، أو حتى وجود الفرد بوصفه حقيقة اجتماعية وذاتًا واعية.

الهوامش

* - مثلت هذه الدراسة مقدمة لترجمة رواية إبراهيم نصر الله إلى الإنجليزية
New York: Interlink Pulishing Company. 1993.

١ - أود أن أعبر عن شكري للدكتورة سلمى الخضرا الجيوسي، مديرة بروتا Prota، التي زودتني بهذه المعلومات.

فدوى مالطي دوجلاس باحثة أمريكية متميزة، وهى لبنانية الأصل تزوجت من الأستاذ الدكتور آلان دوجلاس أستاذ التاريخ بالجامعات الأمريكية.

تخرجت من جامعة ييل سنة ١٩٧٠، وأكملت دراساتها العليا فى كلية الدراسات العالية فى العلوم الاجتماعية بباريس سنة ١٩٧٥، ثم عملت باحثة فى معهد بحوث النصوص وتاريخها فى فرنسا إلى سنة ١٩٧٦، وعادت إلى الولايات المتحدة لتحصل على درجة الدكتوراه سنة ١٩٧٧، وظلت تتقلب فى الوظائف التعليمية ما بين جامعات سان دييجو، وفرجينيا ، و أوستن- تكساس التى وصلت فيها إلى درجة الأستاذية سنة ١٩٩٠، ثم تولت رئاسة قسم درسات الشرق الأدنى بجامعة إنديانا لسنوات ١٩٩٤-١٩٩٧، وتعمل بها حاليا أستاذة لدراسات النوع Gender Studies والأدب المقارن فى كلية الفنون والعلوم ، فضلا عن عملها مستشارة علمية للعديد من الهيئات البحثية والجامعية فى الولايات المتحدة وفرنسا والنمسا.

حصلت على العديد من الجوائز العلمية، ومن أهمها: أولاها من جامعا إنديانا سنة ١٩٩٤، وثانيتها من جامعة كاليفورنيا سنة ١٩٩٧، وثالثتها جائزة الكويت للفنون والآداب سنة ١٩٩٧ .

أما أهم منشوراتها بالإنجليزية أطروحتها عن «البخلاء فى الأدب العربى»، ليدن ١٩٨٠ . وكتاب «العمى والسيرة الذاتية»، جامعة برنستون ١٩٨٨ . و«جسر المرأة، كلمة المرأة: النوع والخطاب فى الكتابة العربية الإسلامية». جامعة برنستون ١٩٩١ . وصدرت طبعته الثانية عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٩٢ . و«رجال ونسا وأرباب: نوال السعداوى والشعرية النسوية العربية»، جامعة بركلى لوس١٩٩٥ . و«أدوية وأرواح: أجساد نساء وجغرافيات مقدسة فى إسلام متحول»، بركلى ٢٠٠١ . كما أصدرت بمشاركة زوجها آلان دوجلاس كتابا عن فن الكاريكاتير ودلالاته الثقافية والسياسية، جامعة انديانا ١٩٩٤ .

الإشراف اللغوى: حسام عبد العزيز
الإشراف الفنـــى: حســـن كامـــــل